المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

فن التمثيل السينمائى

تأليف: كاثى هاس

ترجمة: أحمد يوسف

1505

فن التمثيل السينمائى

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1505
- فن التمثيل السينمائى .
- كاثى هاس .
- أحمد يوسف .
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

Acting for Film

By Cathy Haase

Copyright © 2003 Cathy Haase
All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.
شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

فن التمثيل السينمائى

تأليف : كاثى هاس
ترجمة : أحمد يوسف

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

هاس ، كاثى
فن التمثيل السينمائى / تأليف كاثى هاس؛ ترجمة : مصطفى قاسم
مراجعة : أحمد يوسف - ط١ . القاهرة ، المركز القومى للترجمة ،
٢٠١٠ .
٢٩٢ ص ، ٢٤ سم
١ - التمثيل فى السينما
(أ) قاسم ، مصطفى (مترجم) .
(ب) يوسف ، أحمد (مراجع) .
(جـ) العنوان
٧٩١,٤٣٠٢٨

رقم الإيداع ٢١٢٠٤/٢٠٠٩
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 -663- 4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

قائمة المحتويات

مقدمة الترجمة 11
مقدمة : من أين أتيت 17
استوديو الممثل 19
ملاحظة للقائمين بالتدريس 20
الكتاب 21
الجزء الأول: الممثل 25
الفصل الأول: الاسترخاء وفن الوجه 27
الاسترخاء الذهنى 29
البرطمة (التمتمة بكلام بلا معنى) 34
المونولوج الداخلى 37
الفصل الثانى: التركيز 39
الملاحظة 41
التدريب على الملاحظة 42
الخصوصية العامة 42
تقيم التدريب 46
ذاكرة الحواس 47
عملية الاسترخاء، والتركيز، وذاكرة الحواس 52
الفصل الثالث: الصوت والتنفس 55
اختيار مادة الممارسة الصحيحة 57
الخطوات الأولى لأن تعطى الشخصية صوتك 59

عندما تتعرقل داخل رأسك 62
المونولوج الداخلي مع نص 64
الفكرة المتكونة مسبقًا 64
اليوميات كصوت داخلي 66
تقيم التدريب في يومياتك 67
الصوت المتدرب 69
الفصل الرابع: الإنصات 73
الفرجة على مشاهد الأفلام من أجل الإنصات 74
الإنصات في الحياة 75
إعداد بناء حسي 77
الإنصات للموسيقى من الذاكرة 79
الإنصات للموسيقى بداخل دراسة الشخصية 82
الإنصات للممثل الآخر 84
كتابة اليوميات كمونولوج داخلي 85
"كازابلانكا" 88
"نهاية العالم الآن" 88
الفصل الخامس: الجلد والشعور الشامل 91
الشعور الشامل 92
أمثلة أخرى على الشعور الشامل 98
سيناريوهات تغزو تفكيرك 101
هل يؤدي الغرض منه حقًا؟ 103
الفصل السادس: الاستبدال: الكاميرا كشريك 105
إيجاد بديل لشخص 106
الاستبدال وصناعة الأفلام 106
الخطوات الأولى لتكنيك الاستبدال: اختيار البديل الصحيح 108
العثور على مفتاح بديلك 116

المونولوج مع الاستبدال 117
التحدث إلى العدسة 118
الفصل السابع: خلق المساحة والفراغ 121
المكان كذاكرة الحواس 123
خلق مكان متخيل 123
أن تكون الشخصية فى الغرفة 129
المكان كحالة وجدانية داخلية 131
الحائط الرابع 132
إطلاق العنان للذات 136
الجزء الثانى: النص السينمائى وتطوير الشخصية 139
الفصل الثامن: اختبار الأداء 141
نموذج على اختبار أداء لفيلم 142
خدمات التصنيف 146
الأنماط 147
تنفيذ اختبار أداء مسجل على شريط فيديو 149
أنماط مختلفة من اختبار الأداء 156
قم باختبارات الأداء على قدر ما تستطيع 159
الفصل التاسع: قراءة النص السينمائى 161
عناصر مهمة لشكل السيناريو بالنسبة للممثل 162
معالجة النص السينمائى 175
فى موقع التصوير 177
السير فى برنامج العمل 178
الفصل العاشر: خلق الشخصية 181
موقع التصوير، موقع التصوير، موقع التصوير 182
دفتر الشخصية 183

الملاحظات، والأفكار، والمذكرات اليومية 184
الخط الزمني: الاستمرارية 185
الدخول في المشهد 186
المكان 188
الشخصية الحسية 190
خلق العلاقة 190
احتياجات وأفعال 191
الفصل الحادى عشر: البروفات 193
القراءة 194
تطوير النص السينمائى من خلال البروفات والارتجال 205
أمور تقوم بها وحدك 207
الجزء الثالث: التصوير 211
الفصل الثاني عشر: أفلام الميزانية العالية في مقابل أفلام الميزانية المنخفضة 213
فهم صناعة الأفلام 215
استخدام كلمة "الفيلم" أو "السينما" 216
كل الأفلام سواء 217
أفلام الطلبة 220
الأفلام قليلة الميزانية أو بدون ميزانية 224
الفيلم ذو الميزانية العالية 229
الفصل الثالث عشر: أول يوم فى موقع التصوير 233
كن جاهزًا 233
طلب الحضور (الأوردر) 236
الممثل والأوردر 240
قسم الماكياج 241
قسم الملابس 243

الممثل وطاقم العمل 245

الفصل الرابع عشر: الموقع الساخن: إعدادات الكاميرا الكلاسيكية 255

التغطية 25

البروفة الأولى 258

تصوير اللقطة الرئيسية 260

تصوير بقية المشهد 263

مشهد ٤٨ – داخلى. حانة جو – نهار 264

ماذا تفعل فى حالة التحضير الخاطئ؟ 267

الفصل الخامس عشر: مشاهدة اللقطات اليومية والفيلم النهائي 273

اللقطات اليومية 274

الممثل واللقطات اليومية 275

تقييم أدائك فى اللقطات اليومية 280

تحضيرك وأداؤك فى التمثيل 282

الفيلم النهائى 284

قائمة الكتب 288

مقدمة المترجمة

أجمل ما فى كتاب "فن التمثيل السينمائى" هو تلك المتعة التى تشعر بها كاتبته كاثى هاس وهى تكتبه، وتنجح فى أن تنقلها إلى الدارس والقارئ، فبقدر ما أن الكتاب هو منهج دراسى بالمعنى الكامل للكلمة، فإنه أيضا كتاب فى الفن، وإن شىءت الدقة: فى فن حب الحياة!

مع كل جملة من هذا الكتاب شعرت وأنا أترجمه أنه موجه لى على نحو ما، برغم أننى بالطبع لا أنوى أن أكون ممثلا، لأن الكاتبة تنظر إلى الفن نظرة شديدة الرحابة، وبرغم أن الفكرة الأساسية هنا هى أن التمثيل "حرفة" لابد لمن يمتهنها أن يتبع أصولها، فإن طريقة التناول تؤكد لك أننا يجب أيضا أن "نحترف" التعامل مع الحياة، لكى نتأثر بها ونؤثر فيها بكل مانملك من إمكانات وإمكانيات. تأمل على سبيل المثال حديثها عن "الاسترخاء" و"التركيز" و"تنفُّس اللحظة"، تجد أنها تنطبق جميعا على كل مايجب أن نصنع فى كل نواحى حياتنا، الخاصة والعامة.

وفى كل كلمة توجهها الكاتبة للقارئ، دارس التمثيل، تجد حبا جارفا من جانبها تجاه هذا الفن، وتأكيدا على أن حياة الممثل يجب أن تتوجه دائما إلى إتقان "آلته" التمثيلية. وفى مفهوم "الآلة" يكمن جانب مهم من مفاهيم التناول الناضج لأى فن، وما زلت أذكر كيف أن عازف البيانو الأشهر آرتور روبنشتاينكان يتدرب على "الآلة" ثمان ساعات كل يوم، وكان يقول إنه لو توقف عن هذا التدريب شهرا فسوف يشعر المتفرج بالفرق، ولو توقف أسبوعا فسوف يشعر به الناقد الموسيقى، أما إذا توقف يوما واحدا فسوف يشعر هو نفسه بهذا الفرق! والآلة التى يتدرب عليها هنا ليست البيانو فقط، بل هى كل كيانه العصبى والوجدانى والعقلى، لأنه فى الحقيقة يصبح عند العزف هو والبيانو آلة واحدة.

والآلة عند الممثل هى "ذاته"، هى جسده وعقله وروحه، وهو يحتاج دائما إلى ضبط هذه الآلة والتدريب عليها، لذلك فإن المؤلفة تقدم منهجا يسير خطوة خطوة فى هذه التدريبات، التى سوف يكتشف الممثل أنه لا يحتاجها فقط خلال مرحلة تدريبه الأولى، بل إنه سوف يظل يمارسها حتى بعد أن يصبح محترفا، الفرق فقط فى أنه سوف يقوم بها بشكل واع ومتعمد فى البداية (مثل الشخص الذى لا يزال مبتدئا فى قيادة سيارته)، لكنه شيئا فشيئا سوف يقوم بها، بنفس الترتيب، بشكل فطرى حدسى، أو كما تقول المؤلفة أنها سوف تصبح بالنسبة له "طبيعة ثانية" أو تطبعا، لكنه لن يصل إلى هذه الدرجة إلا بعد مرحلة طويلة من التدريب المتواصل، فى كل لحظة من حياته، ليس فقط أمام المتفرج أو الكاميرا، وإنما أيضا عندما يواجه موقفا ما فى حياته المهنية، عندما يذهب ليقابل المنتج أملا فى الحصول على دور، أو عندما يختبره المخرج ليرى إذا ماكان يصلح لدور معين.

لذلك فإن الكاتبة لا تنقل لك خبرتها فقط فى الأداء التمثيلى، وإنما تمضى معك فى كل مراحل صنع الفيلم، بدءا من الاختبار الذى يتم على أساسه اختيار الممثل، ومرورا بالبروفات، وانتهاء بالتواجد فى موقع التصوير حتى لحظة الوقوف أمام الكاميرا. وقد يجد القارئ فى هذا الجزء من الكتاب بعض الاختلافات بين مايحدث فى صناعة سينما راسخة مثل السينما الأمريكية، وما يحدث فى "التجارة" السينمائية عندنا، ولعل المقارنة تكون مجدية إذا كنا نؤمن حقا أن وطننا وشعبنا يستحقان سينما أفضل، تصنع الوجدان وتكوّن الفكر، وتستطيع أن تقف على قدم المساواة مع مايحدث فى مجال السينما فى العالم، بل فى بلدان لا تختلف كثيرا عن ظروفنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

ربما تكمن النقطة الجوهرية هنا فى مفهوم "الاحتراف"، الذى يعنى إتقان العمل تبعا لأصول وقواعد لا يمكن التهاون بشأنها (مثل أن يمتلك قواعد النحو والصرف من يريد أن يحترف الكتابة، وليس مجرد امتلاكه ورقة وقلما ومهارات أخرى لا علاقة لها بحرفة الكتابة!)، والكتاب لا يتوقف عن تأكيد مفهوم "الاحتراف" بالمعنى الناضج

والشامل للكلمة، وأرجو أن تتأمل على سبيل المثال كيف أن الكاتبة توصى الممثل أن يتدرب على "الملاحظة" لكل ماحوله، وأن يحمل معه دائما دفتر "يومياته" الذى يسجل فيه، بما يشبه الشفرة، كل الملاحظات التى أدركتها حواسه، وكأن ذلك فى الحقيقة تدريب لنا جميعا على أن "نشرب" الحياة حتى آخر قطرة.

كما أرجو أن تتأمل أيضا كيف أن هذا التسجيل للواقع، وإدراكاتنا له، يخدم فى النهاية قدرتنا على خلق واقع مفترض لكل شخصية يقوم الممثل بأدائها، فكأن الممثل فى التحليل الأخير لا يعيش حياته فقط، وإنما يعيش حياة عشرات الشخصيات بقدر مايتاح له من أدوار. إن فن التمثيل بهذا المفهوم يصبح أقرب إلى الممارسة الصوفية الواعية، أن تدخل تحت جلد شخصيات أخرى وتعيش حياتها، عبر طريق طويل من التدريب الجسمانى والوجدانى والروحى. وإذا كان كاتبنا الكبير يحيى حقى يرى فى راقصة الباليه إحدى معجزات الفن، عندما تشد آلاف العضلات من جسدها دون أن يشعر المتفرج أبدا بهذا القدر الهائل من التوتر والجهد، بل يراها كأنها تتخطى قوانين الجاذبية وتطير فى الفضاء، فإن فى فن التمثيل معجزة أخرى: إن الممثل يقوم برحلة طويلة من الإعداد، لكنه عندما يقوم بالأداء يجب أن ينقل إلى المتفرج إحساسا بأنه يعيش هذه "اللحظة" للمرة الأولى، وإلا بدا متخشبا مفتعلا. وفى الحقيقة أن ذلك هو أحد أسرار الفن الكبرى، إن لحظة الإبداع هى اللقاء المبهر بين الإعداد الطويل واللحظة، وربما امتد ذلك أيضا إلى كل نشاطات الحياة، فأى إنجاز حقيقى هو اندلاع الشرارة بين التاريخ واللحظة الراهنة.

كتبت كاتى هاس هذا الكتاب ليس فقط من موقع التدريس والتعليم، وإنما أيضا من موقع الممثلة التى تمضى معك فى رحلتك وتشاركك فيها، إنها مثلا لا تنسى أن تذكّرك بأن تحمل معك زجاجة مياه فى البروفات لأنهم قد لا يقدمون لك شيئا، كما تنصحك أن تنام جيدا فى الليلة السابقة على أول يوم فى التصوير لأنك سوف تُمضى وقتا طويلا قبل أن ينتبه أحد إلى وجودك، وربما أدركك التعب قبل أن يطلبوا منك فجأة أن تقف أمام الكاميرا، ولا يتوقعون منك إلا أن تكون "جاهزا" فى غمضة عين. إن

الكاتبة تلخص لك حرفة وفن التمثيل فى جملة: "يستعجلونك كثيرا ثم يتركونك طويلا"، وعليك أن تتقبل ذلك لأنه جزء من العمل، والأحرى أن نقول إن ذلك جزء من الحياة ذاتها.

وسوف يلاحظ القارئ أن الترجمة تعمدت ألا تصوغ العبارات القصيرة - كما كتبتها المؤلفة - فى عبارات طويلة كما اعتدنا فى اللغة العربية، لأن لغة الكاتبة، اللاهثة فى معظمها، تشبه اصطحابك معها فى هذه الرحلة، وهمسها لك بالمناسب من النصائح، لذلك حافظتُ على ذلك الإيقاع فى تراكيب الجمل والعبارات، كما استخدمتُ كلمة "تكنيك" لوصف طريقة الممثل لاستخدام أدواته، بدلا من صياغتها العربية "تقنية"، حتى لا يختلط الأمر على القارئ مع الأدوات والآلات التقنية مثل الكاميرا أو الإضاءة. وإذا كان البعض يحلو له أن يقول إن "الترجمة خيانة"، فإننى أعترف بأننى خنت الكاتبة فى شيء واحد: إنها "نسوية" تماما، لذلك كانت تستخدم صيغة المؤنث طوال الوقت (كما استخدمت تعبير "الممثل" بصيغته المذكرة للتعبير عن المؤنث والمذكر معا)، ولأننا اعتدنا فى العربية على استخدام صيغة المذكر للتعبير عن الجنسين فقد سرت على هذا النهج، إلا إذا كان السياق يفرض الصيغة المؤنثة.

ليس هذا فى الحقيقة انحيازا ذكوريا منى ردا على انحيازها النسوى، لكننى فى التحليل الأخير اتفقت معها تماما فى كل كلمة كتبتها عن الفن، لأنها كتبت الكتاب بقدر هائل من الحب للفن، وللحياة.

المترجم

اعتراف بالجميل

ما كان لهذا الكتاب أن يتم إنجازه لولا عملى مع المعلم العظيم والتر لوت.

وأود أن أشكر الأشخاص التالية أسماؤهم لتقديمهم الدعم والنصيحة ومشاركة المعلومات: أولجا زويكر، جون وودوارد، ماريلين مور، ليزلى كامينوف، ليونارد إيستر، ماريلين هوروفيتز، باتش شوادرون، وكذلك نيكول بوتر، والناشر تاد كراوفورد من دار نشر أولورث، وكل طلابى، ومدرسة الفنون البصرية، خاصة رئيس قسم السينما ريفيز ليهمان. والشكر الخاص لزوجى ستيف، لصبره وتفهمه، ودعمه المحب، وسوف أظل ممتنة للأبد لذلك.

مقدمة

من أين أتيت ؟

كتاب "فن التمثيل السينمائى" هو كتاب عن التمثيل فى الأفلام، والتقنيات التى يمكن استخدامها للتمثيل أمام الكاميرا. والكتاب مكتوب للممثل، وأنا نفسى ممثلة، كما يكشف الكتاب عن بعض طرق تناول التمثيل السينمائى، وهى الطرق السائدة فى الأفلام الأمريكية. ولأننى ممثلة فإن لدى طريقة عملية، وإن كانت شخصية، لهذا المجال. وأيًا كانت التقنيات أو الفلسفات وراء التمثيل السينمائى، فإنه يجب أن تكون قابلة للتطبيق بالنسبة لى، ويجب أن تنجح عندما تدور الكاميرا. إن كل ممثل هو أداة متفردة، وهو الوحيد الذى يعرف كيف يعزف عليها، لذلك فإن نصيحتى إليك هى: استوعب كل شىء، واحتفظ بما يصلح لك، واترك الباقى لوقت لاحق.

إن كثيراً من الناس يعتقدون أن التمثيل السينمائى ليس إلا تصويراً لشخصية قوية، وأن الممثل الذى يمتلك احساساً قويًا بذاته وحبًا للتمثيل ليس عليه إلا أن يحفظ سطور حواره ثم يقفز ليقف أمام الكاميرا. إن الناس يعتقدون أن نمطًا محدداً من الشخصية هو القادر على أن يفعل ذلك، وذلك صحيح، لكن ما لا يضعونه فى حسابهم هو أن هناك تقنيات معقدة للحرفة يجب أن يتدرب عليها الممثل، ومدى عمق معرفة الذات الذى يجب عليه أن يقوم به من أجل تطوير آلته. (من الآن فصاعداً يجب أن يضع القارئ فى اعتباره أن المؤلفة تتحدث عن أدوات الممثل كأنه "آلة" موسيقية يجب إدراك أسرارها وإتقان العزف عليها – المترجم). يسود اليوم فى عالم التمثيل

شخصيات لامعة ووجوه جميلة، وخاصة فى أمريكا، ومن السهل أن نرى كيف أن الجمهور العادى يعتقد أن نفخ الصدر حتى تظهر العضلات، والخدود البارزة، تكفى لخلق نجم أو نجمة سينمائيين، وهذه الفكرة سائدة حتى داخل عالم الممثلين أنفسهم، ومن أجل الحصول على عمل يفى بمتطلبات الحياة فإن الجميع فى هذا المجال يذهبون إلى النوادى والصالات الرياضية، ويقومون بإجراء تجميل للوجه، ويحضرون ورشًا للترويج لأنفسهم، ويدرسون الارتجالات الكوميدية. ومن الحق القول إن كون الممثل سلعة هو أمر واقع فى عالمنا، وليس هناك من خطأ فى كل هذه الممارسات لكنها لن تخلق أساسًا صلبًا لتقنيات الممثل. فماذا عن نادٍ رياضى لتدريب الروح؟ وماذا عن الحاجة لمعرفة الذات؟ وأين يمكن للمرء أن يتعلم طريقة تنوير أفعال الشخصية التى يجسدها، بقدر أكبر من الصدق الذى سوف يترك للأبد أثرًا باقيًا فى المتفرج؟

إننى أعتقد أن الممثلين يحتاجون إلى بناء علاقة قوية وخاصة بين ذواتهم وآلتهم الإبداعية، وهى العلاقة التى يمكن الوصول إليها من أجل الشخصيات التى يجسدونها، أيًا كان الأسلوب أو الوسيط الفنى الذى يعملون فيه. ويجب على خلق هذه العلاقة أن يكون موجودًا إلى جانب كل قواعد التمثيل الأخرى، مثل العثور على أهداف الشخصية واحتياجاتها، والأحداث وإيقاعاتها داخل المشهد، وتحليل النص وحفظه. ويطرح التمثيل السينمائى بعض المشكلات الخاصة لهؤلاء الذين تدربوا فقط فى المسرح، وسوف أحاول – بقدر الإمكان – أن أناقش كيف يمكن للمرء أن يضبط التكنيك المسرحى ليصلح أمام الكاميرا. ولهؤلاء الذين يحلمون بالتمثيل للسينما، فإن التعليم المتاح هو شديد الالتصاق بالمسرح لدرجة أنه قد لا يتيح لهم النضوج كممثلين سينمائيين. وهذا الكتاب يخاطب هؤلاء الذين يملكون تدريبًا مسرحيًا، وأولئك الذين يدخلون المجال للمرة الأولى كممثلين سينمائيين.

ولعل من الغريب تمامًا أنه برغم أن هذا الكتاب يتناول التمثيل للسينما، فإننى فى تدريسى لا أستخدم الكاميرا ذاتها أبدًا كطريقة لمساعدة الممثل فى تطوير تكنيك التمثيل السينمائى. ومن المؤكد أن هناك أشياء يمكن أن تتعلمها من الفرجة على نفسك

فى الكاميرا، وسوف أتناول تلك الأمور فى الفصل الأخير من هذا الكتاب. لكننى أشعر فى أغلب الأحوال أن إحضار الكاميرا إلى قاعة الدرس سوف تخلق صورة مضللة، فأولاً الصورة فى الكاميرا سوف تكون أقرب إلى أن تكون بسيطة وبدائية، ولن تقدم صورة حقيقية لما سوف يبدو عليه الممثل فى فيلم محترف. واستخدام الكاميرا فى قاعة الدرس كأداة للتمثيل يلفت الانتباه عن الفرجة على الممثل، ويركز هذا الانتباه على المونيتور التليفزيونى. وثانيًا، فلأن معظم طلبتى هم فى سن صغيرة، وقضوا حياتهم فى الفرجة على شاشات التليفزيون والكومبيوتر، فإننى أشعر أن من المهم أن أعلمهم الفرجة على أنفسهم وبعضهم البعض، أعلمهم ملاحظة أنفسهم وبعضهم البعض، بدلاً من الاعتماد على صورة فيديو داخل صندوق.

استوديو الممثل

أنا عضو فى استوديو الممثل، حيث كان لى الشرف أن أعمل مع – وأتفرج على – العديد من الممثلين العظام ومدرسى التمثيل فى القرن العشرين. لقد تعلمت فى الأصل هذا العمل – وسوف أشير إلى التمثيل دائمًا بهذه الكلمة: "العمل" – من والتر لوت، الذى كان أستاذى لسنوات طويلة. لقد كان والتر هو الطفل المعجزة بالنسبة لمؤسس استوديو الممثل لى ستراسبيرج، وقد عمل مع كل من الأساتذة المشهورين فى ذلك الوقت، خاصة ساندى مايزنر، وبوبى لويس، وستيلا آدلر. وهكذا ومن خلال والتر تعلمت العديد من الأشياء التى أقمت عليها فيما بعد أساس طريقتى فى التدريس.

لقد كان لوالتر وجود عظيم فى حياة ومستقبل طلابه، لقد كان يملك شغفًا "بالعمل" ومؤمنًا بقدرة الممثل على أن يقدم الحقيقة، ليست فقط الحقيقة الشخصية فى لحظة بعينها، وإنما حقيقة أعظم تخص الجنس البشرى. وحيثما كان يقوم بالتدريس، وقد قام به فى كل أنحاء العالم – كان يستقطر لكل طالب الإيمان بآلته التمثيلية، وأنها إذا ارتبطت بالحقيقة فإنها وسيلة تعبير من المهم أن تُرى وأن تُسمع. هل كان ذلك حقيقيا؟ لا أعلم، لكن ما أعلمه حقًا هو أن تلك هى الطريقة الوحيدة التى يمكن للفنان

أن يعمل بها، ومن المؤكد تمامًا أنها الطريقة الوحيدة التى يمكن بها للممثل أن يقوم بالعمل أمام الكاميرا. يجب عليك أن تعمل وأنت تؤمن بأن ما تفعله مهم، وأن تكون ملتزمًا بإحساس صدقك الشخصى، ويجب أن تنخرط فى التدريب الذى سوف يبث الحياة فى النص وفى الشخصية.

ملاحظة للقائمين بالتدريس

إننى أعتقد أن القول المأثور بأن "هؤلاء الذين يستطيعون القيام بالعمل هم الذين لا يستطيعون التدريس"، هذا القول تصوير خاطئ للتدريس، خاصة فى عالم الفنون، وربما فى كل المجالات الأخرى. والطريقة الأفضل لصياغة هذا القول هى "هؤلاء الذين يقومون بالعمل جيدًا عليهم تقع مسئولية التدريس". إن كل مدرسى التمثيل الذين أعرفهم، ويقومون بهذا العمل جيدًا، ممثلون ممتازون فى حد ذاتهم، لهذا فإن هذا الكتاب مكتوب لهم أيضًا. وإذا كنت غير معتاد على التقنيات، خاصة فى القسم الأول من الكتاب، فإننى أقترح أن تستخدم هذه التقنيات من خلال اكتشافك لها عندما تقوم بالتمثيل. إنها قد تطلق العنان لموجة من الطاقة الإبداعية التى يجب أن تكون مستعدًا لها لكى تقود طلبتك من خلالها. والطريقة الوحيدة التى تستطيع أن تفعل بها ذلك هى أن تكون من خلال تجربتك الشخصية.

لقد قمت بتدريس منهج فى مدرسة الفنون البصرية تحت عنوان "التمثيل للسينما"، ولقد كتبت هذا الكتاب بشكل فضفاض على أساس هذا المنهج. والطلبة الذين أدرس لهم هم طلبة السنة الأولى الذين يطمحون إلى أن يكونوا مخرجين، والمطلوب منهم دراسة التمثيل كجزء من منهجهم الدراسى. وهم فى العادة يكونون مشاركين غير متحمسين، معتقدين أن اختيارهم للعمل وراء الكاميرا يسمح لهم بعدم تجربة ما يحدث أمامها. وإننى لا أتوقف أبدًا عن الدهشة لأنهم حين يتعلمون أن يكونوا على اتصال بحياتهم الداخلية من خلال الاسترخاء، فإنه يمكن تعليمهم التعبير عن حياتهم الداخلية من خلال الحواس، وبعد ذلك – ومن خلال الشخصية والنص – فإن

العديد منهم يكتشفون موهبة لم يكونوا يعرفون أنهم يمتلكونها، ومن ثم فإنهم يستمرون فى دراسة التمثيل.

إن التمثيل أمام الكاميرا قد وسَّع مجال الناس الذين يمكنهم أن يكونوا ممثلين، فلم تعد هناك حاجة إلى أن تمتلك صوتًا عريضًا وشخصية اجتماعية لكى تقف على خشبة المسرح حتى يراك الناس ويسمعوك. لقد جعلت الكاميرا تجربة التمثيل تجربة خاصة لا تشمل دائرة صغيرة قريبة إلى الشخص الذى يلعب الدور. إننى أذكر هذا للمدرسين، لأنه قد يكون فى فصلك طلاب يريدون بشدة أن يمثلوا، لكنهم خجولون عندما يكون عليهم التعبير الخارجي عن مشاعرهم. ومن المحتمل أن يكون صوتهم رقيقًا لا يُسمع، وبرغم أنهم يقومون بكل ما يستطيعون من العمل بهذا الصوت الخفيض فإنهم لايزالون راغبين فى شد انتباه من يتفرج عليهم. قد يكون مثل هؤلاء الطلاب مثيرين للإحباط لك، لكن يجب عليك ألا تدعهم جانبًا، فإنهم قد يملكون القدرة على أن يكونوا ممثلين سينمائيين جيدين جداً.

الكتـاب

ينقسم هذا الكتاب إلى ثلاثة أقسام. القسم الأول هو: "الممثل"، ويتناول تدريبات الاسترخاء، والتركيز، وذاكرة الحواس. وهذا القسم غير مكتمل، وإلا كان هذا الكتاب سوف يصبح فى حجم التوراة، لأن التوراة ذاتها شارك فى كتابتها أناس كثيرون. وعلى سبيل المثال فإن موضوع ذاكرة الحواس هو أمر شخصى تمامًا لذلك فإنه يعمل بشكل مختلف لكل شخص يستخدمه. إن ما قدمته هو إطار عمل يمكنك منه أن تنطلق من خلال الممارسة الشخصية ومزيد من الدراسة. والمادة يتم تقديمها مباشرة للممثلين الذين يعملون وحدهم، وبرغم ذلك فإنك لو وجدت نفسك راغبًا فى أن تكتشف حقًا إمكانات ذاكرة الحواس، فإن عليك أن تلتحق بفصل دراسى بمدرس ممتاز تكمل معه الدراسة.

والقسم الثانى من الكتاب هو: "النص السينمائى وتطوير الشخصية"، هو يبدأ فى أخذ الممثل إلى عالم العمل فى الأفلام. لقد قمت بتغطية موضوعات اختبار الأداء وعملية اختيار الممثلين بإعطائك المعلومات التى تحتاجها لكى تقوم بالعمل بأفضل طريقة. وسوف يساعدك هذا القسم فى استخدام شكل كتابة السيناريو لكى تفهم مفاتيح الشخصية، وكدليل لقيامك بالتحضير للتصوير بمجرد أن تحصل على دور تؤديه فى الفيلم.

وفى القسم الأخير من الكتاب: "التصوير"، حاولت أن أزودك بمعلومات عن صناعة الأفلام، والعمليات التى تدور خلالها والمهمة بالنسبة للممثل. كما ناقشت فى هذا القسم الإيجابيات والسلبيات فى المشاركة فى المستويات المختلفة لأفلام الطلبة. ثم قمت بخلق تصوير فيلم افتراضى، وأول يوم لك فى موقع التصوير، واقترحت طرقًا فى استخدام "العمل" لكى تقود بما هو متوقع منك أن تقوم به. وأخيرًا يأتى الاقتراح بأن تتعلم كيف تكون مراقبًا موضوعيًا لعملك عندما ترى صورتك على الشاشة، لكى تتعلم كيف تنمى تجربتك وخبرتك.

لقد وجدت نفسى أطرح الأسئلة على نفسى خلال مسيرة حياتى كممثلة وكمعلمة تمثيل. هل لا يزال حلم الأفلام كوسيط قوى للتغيير موجودًا برغم التسلية اللاهية والمستمتعة بالفيشار والصوت المجسم؟ إننى أستمتع بالتسلية فى دور العرض السينمائية مثل الملايين، وأنا أحب كل أنواع الأفلام، لكننى ما زلت أبحث عن الأفلام التى توسع دائرة المعنى فى حياتى، ولاأزال أعاود مشاهدة الأفلام التى قامت بذلك فى الماضى بالنسبة لى، ولاأزال أبحث عن أفلام جديدة تقود بذلك بالنسبة لى الآن. إننى مازلت أعجب إذا ما كنا - نحن الممثلين - نستطيع أن نحافظ على كرامتنا الإنسانية ونصور الإنسانية بطريقة تعطى المعنى لحياتنا ولحياة الآخرين؟ وأنا أعتقد أننا نستطيع إذا رغبنا فى أن نفعل ذلك. إنه اختبار يجب على كل ممثل أن يجتازه، وكل ممثل يواجه قراره بشكل مختلف فى مسيرة حياته.

بعد أن بدأت كتابة هذا الكتاب ببضع شهور، توفى والتر لوت فى منزله فى شيكاجو. إننى لم أره منذ سنوات عديدة، وكنت أفكر فى مكالمته لكى أتحدث معه بشأن مشروع هذا الكتاب. لقد كان يريد دائمًا أن يكتب كتابًا، وكثيرًا ما كان يطلب منى أن أكتب ملاحظات من أجله فى ورش العمل التى قام بها، ملاحظات كان يتركها دائمًا على طاولة مقهى فى مكان ما فى برلين. ومع والتر، كان الأمر دائمًا يدور حول مزيد من اكتشاف اللحظة، والتأمل الأعمق للمشاعر، والتقدم، وطرح الأسئلة، والتدريس، والملاحظة، والحياة. لكنه لم يجد أبدًا وقتًا لكى يدون كل هذا على الورق. لذلك فأنا الآن، تلميذته، أجلس لأكتب وأقوم بالتدريس وآخذ كل ما أستطيع منه، وكان ما أخذته كثيرًا، ومن كل المدرسين فى حياتى، ومن خلال تنقية كل ذلك من خلال آلتى التمثيلية وخبرتى فى هذا المجال. ولقد تعلمت من طلابى بنفس القدر الذى تعلموه منى، وهكذا تمضى تجربة الأخذ والعطاء التى لا تنتهى أبدًا.

الجزء الأول

الممثل

الفصل الأول

الاسترخاء وفن الوجه

أغلق عينيك، وارحل فى فكرك عبر عالم الأفلام، واسمح لعقلك أن يرسو على الصور السينمائية المفضلة لديك. لا تحاول أن تتذكر عنوانًا بعينه أو فيلمًا بذاته وتبحث عن الصور فيه. أعط لعين عقلك الحرية الكاملة، واجلس مسترخيًا واستمتع بالعرض. سوف تتراقص فى مخيلتك أفلام من الطفولة، أفلام كارتون، ومغامرات، ومشاهد حب، وأمواج من الموسيقى، ومناظر طبيعية خلابة، لكن أكثر من أى شىء آخر سوف تكون هناك وجوه، وجوه تنظر إليك وتحكى قصصها من خلال تعبيراتها، وجوه لممثلين مشهورين، ووجوه لأناس غير معروفين، وجوه فى الزحام، وجوه لأطفال، ولعجائز، وجميلات، وأبطال. وأيًا ما كانت تبدو، وأيًا ما كانت تكون، فإنها تشترك جميعًا فى شىء واحد: أنها جميعًا جميلة، جميلة لأنها لمستك بطريقة خاصة أصبحت جزءًا من نسيج ذاتك. إن هذه العلاقة بينك وبين الصور السينمائية فى ذهنك علاقة حميمة جدًا، إنها فى الحقيقة علاقة حب، لذلك فإنها علاقة معقدة ومتقلبة، ومن الأفضل لك أن تتقبلها منذ البداية الأولى، عندما تبدأ فى أن تفكر أنك موجود داخل هذه الصور السينمائية، وترى وجهك بينها.

إن علاقة المرء بوجهه هى أمر قد فكر فيه معظم الناس بدرجات متفاوتة، فقد تأتى هذه العلاقة فى الطريقة التى تشعر فيها بمظهرك، سواء كنت تعتقد نفسك جذابًا أو قبيحًا أو أيًا كان. وبعض الناس يفكرون فى مظهرهم كثيرًا، وبعضهم الآخر لا يفكر فيه على الإطلاق، لكن معظم الناس لا يشغلون أنفسهم بعلاقتهم بوجوههم بالطريقة أو

الشكل التى يفكر بها ممثل السينما. إن الوجه، والطريقة التى يعمل بها لشخص ما، هما فى غاية الأهمية بالنسبة للممثل السينمائى، إن الأمر يتجاوز مجرد مسألة المظهر، إنها علاقة عاطفية مثل أى علاقة حب، وعلاقة روحية، وعلاقة دائمة مثل علاقة الأم بطفلها. وعندما يتحدث الناس عن غرور الممثلين، واستغراقهم فى ذاتهم، فإن الناس ليس لديهم أى فكرة عن أن ذلك المفـــهـوم وتلك المصطلحات لا تتناول المسألة كما ينبغى لها.

إن ما ينبغى أن يقال هنا هو أنه لا يجب أن تنظر إلى هذه العلاقة على أنها علاقة سلبية، بل يجب أن تنظر لها كأداة لحرفة تريد أن تمارسها. والطريقة التى تظهر بها، وجودة طريقة عرضك لها على الشاشة، تحددان الأدوار التى تلعبها. إن الأمر شديد البساطة على هذا النحو: هناك مكان لأى إنسان على الشاشة، كما سوف تدلك عن الأفلام المفضلة لديك أو مشاهد محددة منها. ليس كل إنسان جميلاً إلى درجة فاتنة، بل إن بعض الأنماط المؤثرة كانت من بين هؤلاء أصحاب المظهر الغريب، أو الحزين أو العجوز. وأيًا ما كان المكان الذى تجد نفسك فيه ملائمًا وسط هذا الطيف الواسع من أشكال الناس ومظهرهم، فإنك – إذا كنت تريد أن تكون ممثلاً سينمائيًا – يجب أن تتعلم أن تقبل ذاتك (أو تقبل النضال الذى تواجهه عندما تحاول أن تفعل ذلك)، وتتفاعل بحرية مع ذاتك من خلال مشاعرك. ويمكن رؤية هذا التفاعل من خلال الاسترخاء، أو التعبير الذى يكشف عنه الاسترخاء فى عضلات وجهك. وعمل الممثل ينصب على محاولة إتقان هذا التفاعل، الذى يبدأ مع الذات ثم يمتد إلى الشخصية، والنص، والممثل الآخر، الخ، يبدأ مع تدريبات الاسترخاء الذهنى. إنها تدريبات تبدو فى غاية البساطة، وهى كذلك بالفعل، وهنا – مع هذه الأدوات البسيطة – يمكن للمرء فى أن يبدأ فى بناء "العضلات" التى يمكن – مثلما يفعل الرياضى – أن تحاجها لكى تكون ممثلاً سينمائيًا.

الاسترخاء الذهنى

اجلس على مقعد، أى مقعد عادى ثابت وذى ظهر بزاوية قائمة، وبدون ذراعين أو وسائد على جانبيه. وهات بمنبه (ساعة) قريبة منك حتى يمكن أن تحسب الوقت لنفسك. فى البداية أعط لنفسك عشرين دقيقة، وحاول فقط أن تتنفس بهدوء وعمق وعيناك مغمضتان. حاول أن تخلى نفسك من الضغوط. وعلى عكس تدريبات اليوجا أو التأمل، عندما يكون عليك أن تتلو بعض الكلمات وتبقى هادئًا، فإن الهدف من هذه التدريبات هو أن تجعل نفسك قريبًا من الطريقة التى تشعر بها ومما يحدث لك فى هذه اللحظة ذاتها. يجب عليك أن تحاول أن تكون وتبقى يقظًا لما يحدث، ويجب عليك ألا تنسحب إلى حالة من حلم اليقظة، أو الغياب الكامل عما حولك وعدم الشعور بأى شىء. إننا كبشر نعيش ونشعر طوال الوقت، والممثلون هم الذين يستخدمون المشاعر بطريقة احترافية، لكن المهم هو أن تتعلم كيف تشعر بأشياء معقدة عديدة وأن تبقى مسترخيًا فى الوقت ذاته. إن هذا ينطبق على كل أنواع التمثيل، لكنه ينطبق بشكل خاص على التمثيل السينمائى، حيث الكاميرا تقرأ كل شىء، ويكاد الممثل أن ينحصر فى حركات قليلة أو قد يبقى بلا حركة على الإطلاق.

وربما يكون الوقت قد فات لكى تتعود طوال الوقت أن تكون مسترخيًا، لكن عليك أن تكون كذلك وأنت واقف أمام الكاميرا عندما تحصل على دور، أو عندما تقوم باختبار للحصول على دور. ويجب أن يكون العمل تجاه "الاسترخاء الذهنى" جزءًا من ممارساتك اليومية، مثلما يقوم العازف الموسيقى بتدريب أصابعه على مفاتيح البيانو. إن الممثلين يجاهدون دائمًا ضد عدوهم الأبدى: التوتر. ومن المؤكد أن هناك الكثير من التوتر فى موقع تصوير فيلم ما، ووجه الممثل يكون - بدرجات متفاوتة من اللقطات القريبة - هدفًا يراقبه الجميع فى مكان التصوير. لذلك يجب على الممثل أن يكون جاهزًا لمواجهة الكاميرات لفترة طويلة من الزمن، وعادة ما يطلبون منه أن يفعل الشىء ذاته المرة بعد الأخرى، دون أن يصبح متوترًا أو متعبًا، ويجب أن تكون عضلات الوجه

مدربة على أن تقاوم هذا السباق الماراثونى للتعبير، يجب أن تكون مدربة قبل أن تذهب إلى موقع التصوير.

الاسترخاء الذهنى - التدريب رقم (١)

١ - اجلس على مقعد، واحتفظ بظهرك مستقيمًا، ورأسك فى وضع مستقيم متوازن فوق عمودك الفقرى، وقدماك فى وضع مسطح على أرض الغرفة، وذراعاك فوق حجرك أو ممدتان على الجانبين لكن أبقِ على راحتى يديك مبسوطتين إلى أسفل، وعيناك مغمضتان.

٢- تنفس فقط، ودع الهواء يدخل إلى المنطقة العليا من صدرك، واجعل قفصك الصدرى يتحرك علوًا وانخفاضًا مع كل شهيق وزفير. لا تدع الهواء الذى تتنفسه يذهب إلى منطقة البطن، احتفظ به فقط فى أعلى الصدر.

٣- افتح فمك قليلاً، حتى لا تتلامس أسنان فكيك، وهو ما يعنى أن تترك الفك على راحته.

٤- تنهد مرتين أو ثلاثًا دون أن تحرك رأسك أو تتململ. اجلس فقط وتنفس، وتنهد دون حركة.

٥- ركز عينيك. تخيل أن عينيك بحيرتان ناعمتان من الماء الرائق الهادئ. راقب إذا ما كان هناك تقطب أو ارتعاش فى الحاجبين. إذا وجدت أن هناك توترًا حول عينيك، فك هذا التوتر بتنهيدة أو نفس عميق. تأكد من أنه ليس هناك جزء آخر من جسمك يتحرك، وأن فكك مسترخ، وأن تنفسك عميق وثابت فى أعلى الصدر. وطوال تدريبات الاسترخاء الذهنى، راقب دائمًا الطرق التى يهرب بها التوتر إلى مناطق أخرى من الجسم، مثل القدم التى قد تلتوى حول أرجل الكرسى، أو اليدين اللتين تقبضان فجأة على حافة المقعد، أو الجفون التى قد ترمش دون أن تتحكم فيها. راقب هذه التوترات دائمًا، وحاول فكها، فى نفس الوقت الذى تركز فيه على العينين ذاتهما.

٦- الآن! ارفع العينين - وأنت لا تزال تحافظ على العيون مغلقة - إلى أعلى بقدر ما تستطيع. يجب أن تشعر بأن أوتار العضلات حول العينين مشدودة. لا ترفع رأسك أو تخفضه، وحافظ عليه مستقيمًا ومسترخيًا بينما العينان مرفوعتان إلى أعلى. استمر فى التنفس والتنهد، واستمر على ذلك عشرين ثانية. وتطبق فكيك. ثم دع العينين تعودان إلى وضعهما الطبيعى.

٧- مد العينين إلى اليسار، ثم أبقهما كذلك عشر ثوانٍ. اتركهما تعودان إلى الوضع الطبيعى، ثم مدهما إلى اليمين، بنفس الطريقة، ثم إلى أسفل تجاه طرف أنفك، وحافظ على ذلك عشر ثوان ثم اتركهما تعودان إلى وضعهما الطبيعى.

٨- عند هذه النقطة، راقب ما إذا كانت هناك علامات لتوتر متصاعد فى أى جزء من جسمك، خاصة فى الوجه، والرأس، والعنق، ومنطقة الكتفين. أبق على جفونك مغلقة، لكن العينين تظلان تعملان بالنظام الذى اتبعته. إن هناك مخرجًا هادئًا صغيرًا وغير مرئى يراقب فى ذهنك.

٩- الآن، حرك عينيك فى كل الاتجاهات حتى أقصى وضع ممكن، إلى الأعلى، واليمين، والأسفل، واليسار، الأعلى، اليمين، الأسفل، اليسار، الخ. حاول أن تتنفس بشكل طبيعى، محافظًا على فكك مسترخيًا، ورأسك ثابتًا، فى الوقت الذى تمد فيه عينيك فى كل اتجاه إلى أقصاهما، وافعل ذلك خمس مرات فى كل الاتجاهات.

١٠- الآن حرك عينيك فى الاتجاه العكسى، أعلى، يسار، أسفل، يمين، الخ، وكرر ذلك خمس مرات.

وعندما تقوم بتكرار شىء ما فى الاتجاه المعاكس، أو على الجانب الآخر، أو حتى بنفس الترتيب، افعل ذلك كأنك تفعله لأول مرة. افعله كأن هناك مغامرة جديدة من الاكتشاف، وتجنب الشعور بأنك تقوم بشىء متكرر مألوف. إن ذلك أمر فى غاية الأهمية من العمل. إنه تدريب للعضلات أن تجد دائمًا أشياء جديدة، أن تكون فى حالة مستمرة ودائمة من الاكتشاف، حتى لو كان ما تفعله قد تكرر عدة مرات.

ملاحظات حول التدريب

كل التدريبات التالية سوف تمضي بنفس الشكل الذى وصفته سابقًا، الجلوس فى المقعد، ووضع الجلوس، وفحص الحركات والتوترات العشوائية، يجب الحفاظ عليها جميعًا أثناء القيام بحركات معينة. إن الشعار العام لذلك كله هو: "يجب ألا تمل، يجب ألا تتصلب، حافظ فقط على مراقبة ذاتك".

الاسترخاء الذهنى - التدريب رقم ٢

١-ركز على حاجبيك. ارفعهما ثم اخفضهما، حركهما إلى أعلى وإلى أسفل بأسرع ما تستطيع، كرر هذه الحركة فى تعاقب سريع لحوالى عشر ثوان، ثم توقف للراحة، ثم كررها مرة أخرى.

٢-حاول أن تفعل نفس الحركة بحاجبيك، هذه المرة بتحريك جلد فروة رأسك أيضًا، حتى تتحرك إلى الأمام وإلى الوراء. كرر ذلك، ثم استرح، ثم افعله مرة أخرى.

٣-قوّس عضلات وجهك كلها، كما لو أنك تذوقت ليمونًا شديد الحموضة، وحافظ على هذا الوضع لبضع ثوان، ثم استرخ. كرر ذلك عدة مرات.

٤-مط فمك إلى ابتسامة عريضة مشدودة، ثم بسرعة ضم شفتيك معًا مثل وضع القُبلة. كرر الحركة جيئة وذهابًا بين هذين الوضعين.

٥-ركز على الشفة العليا. انقر عليها بأصابعك. اقرصها واجذبها فى اتجاهات مختلفة. الآن، وبدون استخدام يديك، تخيل أن شفتيك العليا مقسومة إلى جزئين مثل فم الأرنب - حاول أن تحرك كل جانب مستقلاً عن الجانب الآخر. حاول أن تفعل ذلك وتتنفس فى ذات الوقت.

٦-حاول الآن أن تشد شفتيك فوق أسنانك كما لو أنك تتظاهر أنك بدون أسنان. افتح فمك وأغلقه بينما تمد شفتيك فوق أسنانك، ثم أرخهما.

٧- الآن افعل مزيجًا من كل الحركات السابقة، وأشرك معها العينين، متنقلاً بحرية من نوع من الحركات إلى نوع آخر. لا تنس أن تتنفس!

عند هذه النقطة، وعندما نقيِّم ما يحدث بينما نقوم بهذه التدريبات. سوف تكون التجربة مختلفة بالنسبة لكل شخص، ولكن بالنسبة للجميع، فإنه عندما تحرك عضلات وجهك فإن أفكاراً ومشاعر مختلفة سوف تنطلق. إن وجوهنا تقوم بالكثير من العمل لنا، إنها الدروع التى نحتمى بها من بقية العالم، إنها خط رفيع يفصل بيننا وبينهم. إن وجوهنا مزودة بدفاعات تحمينا فى حياتنا اليومية، وفى العادة فإنها تخفى ما نشعر به حقيقة. والآن جاء الوقت لكى نبطل هذه الدفاعات ونترك الوجه والمشاعر تتفاعل بحرية، دون اعتبار للبروتوكول الاجتماعى. لا تحكم على نفسك، ولا تراقب نفسك وتحاول أن تفهم شيئًا، حافظ فقط على التقدم إلى الأمام.

من المهم "التقدم إلى الأمام" خلال تدريبات الاسترخاء تلك، لكى تحقق حالة من الاسترخاء الفعَّال. وعندما يحافظ المرء على العمل بهذه التدريبات فإن معنى "التقدم إلى الأمام" سوف يصبح أكثر وضوحًا. إنها حالة تقوم فيها دائمًا وبشكل فعال باكتشاف وفحص شىء جديد. إن كلمة "الاسترخاء"، خاصة عندما يتم تطبيقها على الحالة الذهنية، تكون فى العادة مرتبطة بالشعور بالراحة والسكون والهدوء والهارمونية، لكن ذلك أمر مختلف تمامًا، مختلف تمامًا عما يحتاجه الممثل عند هذه النقطة من العمل. وفى مرحلة لاحقة، عندما يكون المرء فى معركة مع أعصابه، يمكن لهذه التدريبات أن تستخدم لتحقيق حالة من الهدوء، لكن ما نريده الآن هو خلق جو من الصراع المنتج الخلاق، وليس حالة من الهارمونية والسلام. إن من الممكن القول إننا نحاول أن نحقق حالة فعالة من الصراع بين ما هو داخلى (المشاعر والأفكار والذكريات، الخ) وما هو داخلى (تعبيرات الوجه، حركات الجسد، والصوت) بالنسبة للممثل. والخطوة الأولى لتحقيق ذلك هى إشراك الصوت كجزء من الاسترخاء الذهنى.

إن المنطق والحديث يحدثان أيضًا فى الوجه، ويؤديان إلى كثير من المشكلات فى التمثيل السينمائى. إنها ليست نفس المشكلة بالنسبة للاستعراض الصوتى كما يحدث

فى المسرح، لكنها مشكلة الارتباط مع الكلمات. إن السينما تتسم بالحميمية والاقتراب، إنها تقديم مشاعر خاصة لجمهور عام كما لو أن متلصصًا يراقبك من مكان ما دون أن تشعر به. لذلك يجب على الحديث أن يحدث مع أرق التعبيرات وأدقها داخل حدود لقطة الكلوزآب التى تكشف عن كل شىء. ولهذا فإن من المهم البدء فى إشراك الصوت كميكانيزم للتحرر من التوتر، وتعميق عملية الاسترخاء. وإذا لم يتم استخدام الميكانيزم الصوتى كجزء من الاسترخاء منذ نقطة البداية، فإننى أشعر أننا سوف نتخلف كثيراً عن تحقيق الاسترخاء الفعال المطلوب، والممثل الذى يهمل تدريب العناصر الصوتية للموهبة سوف يكون دائمًا قادرًا على التعبير عن العاطفة بشكل مسرحى، أكثر من قدرته على التواصل من خلال الصوت واللغة، ويمكن أن يكون ذلك نقطة ضعف بالنسبة للممثل.

البرطمة (التمتمة بكلام بلا معنى)

قال أحد أساتذتى فى الإلقاء ذات مرة إن النطق ليس إلا صوت "آاااه"، ولكن باستخدام حركات الفم واللسان والشفاة. وأتذكر أننى فكرت آنذاك: "هذا سهل، يمكننى أن أفعل ذلك، ليست هناك مشكلة"، ومازلت أحاول حتى الآن أن أفعل ذلك. إن ما سوف نحاول أن نفعله ليس أن ننطق مجرد نطق، ولكن أن نصدر أصواتًا بتحريك الفم واللسان والشفاة بشكل قوى، بينما نربط ذلك بأفكارنا، بكلمات أخرى فسوف ننطق "برطمة"، والوصف القاموسى لهذه الكلمة يشير إلى النطق بسرعة بطريقة غير واضحة، فى لغو غير مفهوم، ورطانة غير متسقة. إن ذلك يتيح لنا أن نبطل دفاعاتنا، ونعبر عن أكثر أفكارنا الداخلية عمقًا. والهدف هو الارتباط بالدافع الذهنى دون تفكير، والتعبير عنه مباشرة من خلال الأصوات وحركات البرطمة. ويجب أن تحاول الإبقاء على رأسك حرًا وجسدك ساكنًا، ويمكن للأصوات أن تكون أى شىء وتتفاوت فى ارتفاعها وانخفاضها. ولا تحاول أن تجعل الأصوات متلائمة مع ما تعتقد أنك تشعر به، ولكن الأحرك أن تترك أصوات البرطمة تفاجئك وتخبرك بما لا تعرفه.

الاسترخاء الذهنى - التدريب رقم ٣

وأنت لا تزال جالسًا على المقعد كما فى السابق، قم بتدريبات الوجه كما فى تدريبى رقم ١و٢، بينما تقوم بالبرطمة. تأكد من أنك تأخذ الشهيق والزفير بعمق، فكما كان فحصك للاسترخاء أعمق احتجت إلى مزيد من الهواء، لذلك لا تنس أن تتنفس ويمكنك أن تؤدى هذا التدريب وأنت مفتوح العينين، وإن كان من الصعب عليك التركيز فى هذه الحالة، لذلك فلتبق عليهما مغمضتين الآن.

إن القيام بحركات العينين والوجه مع البرطمة فعل متعدد المهام، إن عليك فيه أن تقوم بعدة أشياء فى ذات الوقت. فإذا وجدت أن من الصعب عليك القيام بها جميعًا وأنك تبدو أبله، فقم إذن باستكمال المهام كل على حدة بأقصى ما تستطيع من قدرة. وبهذه الطريقة فإنك تضاعف من التزامك نحو استيفاء متطلبات التدريب فى كل مرة تؤديه. وعندما يكون التدريب بسيطًا فإن ذلك يصبح وقتًا ممتازًا للقيام بالتركيز والالتزام. ويحتاج الأمر إلى الثقة لكى تنجز المهام التى تجعلك تبدو سخيفًا، وأى مشاعر من الشك أو الوعى بالذات يجب التعبير عنها من خلال البرطمة.

عندما كنت أصور واحداً من المشاهد الأخيرة لفيلم "أنشودة ليتيل جو" فى مواقع التصوير الحقيقية فى مونتانا، هاجمتنى فجأة موجة عاتية من الإحساس بالعبثية قبل أن يبدأ التصوير مباشرة. كنا فى موقع التصوير، ممثلون يقومون بأدوار العجائز الذين ظلوا جالسين فى صالونى بينما ذهب الآخرون، كانوا يجلسون حول طاولة، وجوههم تجعلهم فى السبعينات من عمرهم بسبب الماكياج. عندما انتهوا من إعداد الماكياج لى، لم أصدق إلى أى حد كنت أشبه أمى، ولقد أصابنى هذا بالخوف، لكنه أعطانى أيضًا بصيرة فى حركة الشخصية، لقد كنت مندمجة تمامًا، لذلك كان الهجوم بالشعور السخيف بداخلى بمثابة المفاجأة. إنك تستطيع بالعين المجردة أن ترى الاصطناع المسرحى فى أزيائنا، وقطع اللصق على الشوارب، وباروكة مشتبكة الألياف، واللطخات المرسومة بعناية على ملابسنا حتى تبدو ريفية وقديمة وبالية. سوف ترى الكاميرا كل ذلك وكأنها أشياء حقيقية وأصيلة، ولكن فى تلك اللحظات القليلة قبل

التصوير بدت لى عبثية فجأة. ولست فى حاجة إلى أن أذكر أنه كان مشهداً فى منتهى الجدية، مشهداً كان المفترض أن أكون فيه على حافة البكاء، وضائعة فى تذكر أشياء من الماضى البعيد، لكن كل ما كنت أستطيع التفكير فيه هو أن "الكورسيه" كان ضيقاً جداً، وأن ذلك كان شيئًا غبيًا أن يقوم به شخص ناضج: أن يرتدى هذه الملابس ويتظاهر أنه يعيش فى عالم غير حقيقى.

وكممثلة كان يجب على الإقرار بالمشاعر التى شعرت بها، بل إننى ذكرتها لزملائى الممثلين وأنا داخل الشخصية وبصوتها الأخنف: "إن ذلك شىء غبى بالفعل لكى تضيع حياتك فيه"، فأومأوا جميعًا برؤوسهم وغمغموا ببعض الكلمات بينما يهرشون لحاهم، ولكن كان وقت التصوير قد جاء، وكان يجب توجيه التركيز إلى المهمة المطلوبة، وذاب كل ما عدا ذلك فى الأداء. إن لعب أدوار الكبار فى السن يتطلب تركيزاً هائلاً، لأن الحركات تميل إلى أن تكون أبطأ، والعضلات أكثر ارتخاء، لذلك فإن تحقيق مظهر جسمانى واقعى يحتاج إلى تركيز والتزام هائلين. وإذا كانت آلتك مدربة على الحفاظ على الالتزام بأبسط التدريبات، فسوف تكون جاهزة عندما تحتاجها فى اللحظات الحركة مثل اللحظة التى وصفتها لك.

إن عقلك قد يتجول فى أماكن وأفكار عديدة ومختلفة بينما تقوم بمثل هذه التدريبات، فقد تطفو على السطح فكرة ماذا تشعر حول نفسك وحول ما تقوم به، وليس من مهامك عند هذه النقطة أن تحاول فهم لماذا تحدث مثل هذه الأشياء وماذا تعنى. إن عملك الوحيد هو أن تكون واعيًا بما يحدث. وإن مأزق كل الممثلين، خاصة ممثل السينما، هو أنه يجب أن نكون واعين بما نفعله فى اللحظة التى نفعله فيها، ويجب علينا أن نكون قادرين على التوحد مع الدافع دون التفكير كثيراً فيه. وتلك هى البداية فى واقع التمثيل لحظة بلحظة، ذلك الواقع الذى يهمس من خلال تضاريس وقسمات الوجه.

المونولوج الداخلى

من الحتمى أن "البرطمة" سوف تصبح فى النهاية كلمات، والممثلون قلقون دائمًا تجاه الكلمات: هل أنا مضطر لأن أتعلم الكلمات؟ هل سوف أتذكرها؟ ماذا تعنى هذه الكلمات؟ وأسئلة أخرى من هذا النوع. عند هذه النقطة من اللعبة فإن الكلمات لا تهمنا، فالشىء المهم الوحيد هو أن تكون الكلمات مرتبطة مباشرة بما نفكر أو نشعر فيه فى هذه اللحظة. إن الكلمات والجمل التى لم تتعرض للمراقبة، والتى لم تتعرض للتروى فيها، وغير القابلة للتفسير، هى التى تشكل "المونولوج الداخلى"

فى الفصول التى أقوم فيها بالتدريس، أقترح فى العادة ان ينتقل الطلبة من "البرطمة" إلى "المونولوج الداخلى" فى همسة. إننى أخبر طلابى بأن يستخدموا كلامًا خاصًا وحميمًا يكاد أن يكون مسموعًا، إذا كان مسموعًا أصلاً. إننى أقول لهم: "لا أحد يهتم بما تقول على أية حال، حاول أن تجد أحداً ينصت حقًا لما تقول، وسوف تتأكد مما أقوله. إن كل فرد مشغول بصراعاته ومشكلاته الخاصة إلى درجة أنه لن يعيرك اهتمامًا. لذلك غُصْ فى التجربة، تقدم وتحدث إلى نفسك بصوت عالٍ". ولا يبدو أننى أجعل الأمر أكثر سهولة عندما أسأل الفصل كله أن يتحدث فى وقت واحد، فى نوع من الضجيج المجنون والمتنافر للصوت، دون أدنى اهتمام بمن ينصت. إن من الصعب جداً أن تتحدث بأفكارك الخاصة بصوت عال، حاول أن تفعل ذلك وأنت وحدك وسوف تتأكد من مدى صعوبته. وفى العادة فإن عليك أن تنتقل جيئة وذهابًا بين "البرطمة" و"المونولوج الداخلى" لكى تحافظ على جريان عملية التفكير ولا يتوقف عقلك عن العمل. وحتى الطلبة الذين يقومون بهذا التدريب بلغتهم الأم التى لا يفهمها الطلبة الآخرون، يظلون كتومين ومتحفظين ويناضلون للتعبير عن أنفسهم. وكما ترى فإن الكلمات ذاتها – إذن – لا تهم فى هذه المرحلة. إنها خصوصية التعبير التى تواجه صعوبة فى الإفصاح عنها. وكلما كانت المشاعر خاصة وحميمية، ازدادت الحاجة إلى الاسترخاء.

وسوف تتضح القيمة الحقيقية لأداء هذه التدريبات عبر الوقت. ويجب عليك أن تبدأ بعشرين أو ثلاثين دقيقة كل يوم، وقم بزيادة هذا الوقت ببطء حتى يصبح ساعة أو

ساعتين كلما تقدمت فى تدريبات أكثر تعقيداً فى الفصول القادمة، وبهذا النوع من الممارسة يبدأ الممثل فى بناء تكنيك ناجح يعتمد عليه.

والطريقة التى سوف يضع بها الممثل هذه المهام معًا سوف تكون طريقة متفردة لكل شخص، ونهاية البحث عن التوتر وطريقة تفريغه سوف تشكل تكنيك اللحظة بلحظة شديد الأهمية للتمثيل السينمائى. وفى النهاية سوف يصبح هذا التكنيك طبيعة ثانية، وهؤلاء الذين يحققون تأثيراً ناعماً وسلساً فى الانتقال - فيما يبدو أنه بلا جهد - من لحظة إلى اللحظة التى تليها، سوف يبدأون كأنهم "يكونون ذواتهم" ولا يمثلون على الإطلاق، بينما الحقيقة أن براعتهم الفنية تكمن فى سهولة قدرتهم على إخفاء امتلاكهم هذا التكنيك.

الفصل الثانى

التركيز

فلنفترض أنك جالس على المقعد لحوالى نصف ساعة وتقوم بتدريبات "الاسترخاء الذهنى"، لتكتشف أن انشغالك بنفسك أصبح فوق طاقة الاحتمال. لعل ذلك هو الوقت الذى تقوم فيه بالتركيز على شىء آخر. إن الكثيرين من الممثلين يريدون على الفور الهروب إلى الشخصية، إنهم يريدون البدء فى التمثيل. ولكن هناك بعض الخطوات الأخرى التى يجب عليك اتخاذها قبل أن تبدأ فى إضافة التشتت فى أن تكون شخصية مختلفة. وفى الحقيقة أن من الأفضل أن تعطى الذات سلطة مطلقة، مع قليل من التوجيه الدقيق، وداخل الدائرة المحكمة للتركيز.

إن التركيز والملاحظة متشابكان أحدهما مع الآخر، ومن أجل التركيز فإن عليك أن تجد شيئًا تركز عليه، ولكى تركز على شىء فيجب عليك أن تكون لاحظته أولاً. يجب عليك أن تكون واعيًا بأن هذا الشىء موجود، وتراه، وتلاحظه، وتكتشفه، وتفحصه، وتتعجب منه، وتهتم به، كل ذلك بالقدر الذى يكفى أن يحول انتباهك إليه وتركز عليه. إن ما يختاره المرء لكى يركز عليه يشكل العناصر التى سوف يتألف منها لعب هذه الشخصية أو هذا الدور.

يتطلب لعب الشخصية سلسلة من الاختيارات المعقدة فى أى وسط فنى، لذلك من الأفضل أن تبدأ بفحص مادتك الخام (ذاتك)، واكتشاف استجاباتك للمؤثرات. وبمجرد اتخاذ قرار فى التمثيل السينمائى، فإن ذلك يجب أن يتحقق بنجاح بينما الكاميرا

تدور، ويجب أن يشمل هذا القرار لحظات الاكتشاف والدهشة التى سوف تبعث الحياة فى الشخصية. إن الإيماءات الحركية المبالغ فى إعدادها بالنسبة للمسرح قد تبدو ضخمة بالنسبة لشاشة السينما، وربما بدت شديدة المسرحية والتكلف أمام العين النقدية للكاميرا، ولهذا سوف تبدو غير صادقة. يريد جمهور السينما أن يشهد لحظات من الوضوح المدهش والصدق الخالص بقدر ما تسمح به السينما، وكأنها عرض حميمى لشريحة من الحياة. وقد تكون حياة غير عادية وغير واقعية، ولكن مع أداء يبدو صادقًا لغرائزنا البشرية. إن الأداء المستمر فى المسرح (بدء الأداء من البداية، والاستمرار فيه بلا انقطاع حتى النهاية) يحقق نمطًا محددًا للشكل والفكر غير ضروريين فى السينما، فسوف تقوم الكاميرا ويقوم المخرج بمهمة الشكل. كما أن هناك فرق المسافة بيننا وبين الممثل كما نراه فى كل من هذين الوسيطين، فهى مسألة قريبة وشخصية فى السينما، وعلى درجات متفاوتة فى المسرح تبعًا لاقتراب الممثل أو ابتعاده عن مقدمة المنصة، وهذا الاختلاف يحتم على الممثل السينمائى أن يكون أكثر اهتمامًا باللحظة التى يعيشها ويعايشها. لذلك فإن الممثل الملتزم بالمسرح قد يجد صعوبة فى التكيف مع هذا المفهوم، وعجزًا عن التحكم فى أدائه. وفى السينما، فى أغلب الأحيان، فإن المطلوب من الممثلين هو أن يجعلوا إيماءاتهم صادقة، ويجب أن تكون هذه الإيماءات بالنسبة للكاميرا أشبه بشعاع الليزر: ضوء قليل وشديد القوة.

وتنبع الإيماءات من الملاحظة الحادة، لكن المرء لا يستطيع أن يلاحظ كل شىء طوال الوقت، ويجب الاختيار بين الأشياء، وهذا الاختيار سوف يصبح البناء الذى يقوم عليه التركيز ويتوجه إليه. ويجب على تركيز الممثل أن يكون فى متناوله فى أى لحظة أو مكان يريده، وأن يكون بسيطًا بحيث يمكن توجيهه إلى أى شىء. ومع ذلك فمن النادر أن يكون ذلك انطباعًا عن التركيز، فإننى أعتقد أن من الأفضل أن نبدأ بملاحظة الطريقة التى نركز بها.

الملاحظة

فى الفصول الدراسية التى أقوم بتدريس التمثيل فيها، أحاول أن أجعل طلابى واعين بأن سلوكهم يمكن أن يتأثر بالأفكار المسبقة التى تتضمنها الكلمات. وعلى سبيل المثال، فأنا أخبرهم بأن يبدأوا "التركيز" على تنفسهم، أن يغلقوا أعينهم ويركزوا على الشهيق والزفير، إنهم عندئذ سوف يقومون بما يفترضون أنه الوضع الصحيح للجسد والتصرف بطريقة تشير إلى حالة التركيز الشديد. ولأنهم جميعًا يعلمون أنهم فى فصل لتعلم التمثيل، فإن دلائل هذا التركيز سوف تكون أكبر وأكثر مبالغة مما قد يتوقع المرء. إننى لا أدرى السبب، لكننى أعتقد أنه بسبب أن معظم الناس يعتقدون أن التمثيل هو التعبيرات المبالغ فيها، والمضخمة جدًا. لقد أخبرهم شخص ما أن يفعلوا ذلك بتلك الطريقة، حتى يستطيع الجمهور فى الصفوف الخلفية أن يفهم ما يحدث، إنها مدرسة التمثيل التى تؤمن بمبدأ "علِّى صوتك وانت بتغنى"، وهو الأمر غير الضرورى على الإطلاق بالنسبة للسينما.

من المدهش على سبيل المثال كيف يتحول ممثل شاب إلى شخصية رجل عجوز، فمن أجل تحقيق هذه المهمة البسيطة فى التركيز، فإنه يقطب جبينه بشدة، ويضم حاجبيه، ويُطبق فكيه، ويرفع ذقنه إلى أعلى، ومن الغريب عندئذ، لكنه يحدث دائمًا، أن يتوقف تنفسه لفترة من الزمن ثم يصبح هذا التنفس صعبًا وغير طبيعى. إن التنفس - الذى نقوم به طوال الوقت بدون أدنى مجهود - يصبح صعبًا عندما نقوم بتركيز انتباهنا إليه، خاصة لو كنا وسط الناس، مثلما يحدث فى الفصل الدراسى. وهكذا فإن الشىء الفطرى والمتأصل فينا يصبح صعبًا، وبدلاً من ذلك فك التوتر، والسماح بالتدفق الطبيعى للأشياء، فإن المرء يبذل جهدًا جهيدًا. عندئذ إما أن يحاول المرء أن يفك التوتر بإخضاعه للإرادة والعضلات، أو أنه يصبح شديد السلبية والبلادة، وفى كلتا الحالتين يظهر التوتر العضلى، الذى لا يجعل الأمر أكثر سهولة كما أنه لا يحل المشكلة، بل إنه يعقدها. ولكى ينجح الممثل فى ملاحظة الطريقة التى يتبعها فى فك التوتر فإن الخطوة الأولى فى تطوير التركيز هى أن يحقق "الخصوصية العامة". (كيف تقوم بالتركيز والاسترخاء وأنت وسط الناس - المترجم).

التدريب علي الملاحظة

فى فصولى الدراسية فى مدرسة الفنون البصرية فى مدينة نيويورك، أقوم عادة بتدريس منهج فى التمثيل لطلبة السنة الدراسية الأولى فى السينما والتحريك. إن هذا يعنى أنهم لا يريدون أن يكونوا أمام الكاميرا، ولكن فى نشاط آخر وراءها. إنهم يأتون وفى ذهنهم مفهوم عن أن التمثيل شيء يستطيع القيام به نوع خاص من الناس، كما أنهم لا يعلمون بوجود تكنيك أو عملية متضمنة فى فن التمثيل. وفى ورش العمل الاحترافية التى أدرس فيها، أقابل دائمًا أشخاصًا يريدون أن يكونوا ممثلين، تدفعهم رغبة داخلية بأنهم لم يكتشفوا بعد الطريقة التى يعبرون بها، كما أن فى ذهنهم أيضًا نفس الأفكار الخاطئة عن التمثيل. إنهم يعيشون تجربة الخوف والإحباط لأنهم لم يجدوا المعلومات المطلوبة للكشف عن مواهبهم. ولقد حاولت ابتكار طرق يمكن لأى شخص استخدامها لكى أساعدهم فى اكتشاف التكنيكات المطلوبة والمتضمنة فى هذه العملية. ولأننى أعتقد أن الملاحظة هى مفتاح فهم عملية التركيز، فسوف أبدأ بالتدريب البسيط التالى لكى يقوموا به فى مهمتهم الأولى، وأعتقد أنه ينجح تمامًا فى تحقيق الغرض منه.

الخصوصية العامة

هذا التدريب يطلب منك أن تقوم بما تقوم به لساعات طويلة كل يوم، ولكن خلال قدر محدود من الوقت وبقدر كبير من الملاحظة المركزة الواعية.

إننا نقضى ساعات عديدة كل يوم ونحن نسير أو نقود السيارة من مكان إلى آخر، أو نتسوق أو نأكل فى مطعم خارج المنزل، أو فى مكتب أو فصل دراسى، فى عدد غير محدود من الأماكن حيث نصبح على اتصال مع أناس آخرين، والعديد منهم غرباء عنا، بينما أفكارنا تسبح بين ما نقوم بفعله إلى تعليقات تدور بداخلنا حول كل شيء

حولنا. إننا نقوم بهذا التحول فى التفكير بدون وعى، والفكرة التى نريد أن نطبقها الآن هو أن نقوم بذلك بشكل واعٍ.

ولكى أضع إطاراً لهذا التدريب، فإننى أستخدم اقتباساً عن كونستانتين ستانيسلافسكى من كتابه "فن المسرح"، وهو من أحب كتب ستانيسلافسكى إلى نفسى، وعندى نسخة بليت صفحاتها من كثرة قراءتها واستخدامها وأنا أحملها معى طوال عشرين عاماً. إن ستانيسلافسكى يتحدث عن المسرح، ولكن العديد من أوجه فن التمثيل يتضمن نفس المهام التى يقوم بها الممثل بداخله. وبالنسبة للممثلين الشباب فإن موقع التصوير السينمائى سيكون عندهم مثل خشبة المسرح، ومستطيل كادر الشاشة يشبه مستطيل المسرح. وفى الحالين هناك بشر يتحركون فى مساحة، وقد تكون المساحة الخارجية مختلفة (بين السينما والمسرح)، لكن المساحة الداخلية تظل هى نفسها.

هذا هو الاقتباس عن ستانيسلافسكى:

"يجب ألا يفكر المرء أبداً فى المسرح كمكان لقطاع محدود من الناس المرتبطين به، ويجب ألا ننظر إليه كمكان منقطع الصلة بالحياة. إن كل طرق الإبداع الإنسانى تقود إلى تجسيد الحياة كما أن كل الطرق تؤدى إلى روما، وروما بالنسبة لكل إنسان هى روما ذاتها، إن كل إنسان يحمل عبقريته الإبداعية الكاملة بداخله، وهو يصب كل ما فى نفسه فى تيار الحياة العريض".

وأن نلقى كل تركيز المرء على مفهوم أن "كل إنسان يحمل عبقريته الإبداعية الكاملة بداخله، وهو يصب كل ما فى نفسه فى تيار الحياة العريض"، هو أمر فى غاية الأهمية بينما نقوم بهذا التدريب. وإذا كان من الممكن لنا أن نفترض أن كل إنسان يستحق الملاحظة، فإنه من خلال ملاحظة العالم من حولنا قد نجد طريقة فى ملاحظة أنفسنا، وهكذا فإن الطريق إلى التركيز يصبح فى متناولنا وأمامنا مباشرة.

١- عليك أن تختار مكانًا عامًا حيث يمكنك أن تجلس دون أن يقاطعك أحد لفترة طويلة من الزمن - مقهى أو حديقة على سبيل المثال، أى مكان يصبح فيه من غير المحتمل أن تلتقى بأناس تعرفهم، لأن هذا التدريب يجب أن تقوم به وحدك، دون أصحاب مألوفين لديك.

٢- خذ معك كراسة لتكتب فيها، سوف نطلق عليها "اليوميات"، والتى سوف تصبح أداة مهمة فى هذه التدريبات وتدريبات عديدة أخرى، لكن من السهل أن تنسى، أو أن تتغير أفكارك بعد فترة، وانطباعاتك، ومشاعرك، والتى تحدث بشكل تلقائى، بينما المطلوب هو تدوينها لحظة حدوثها. ومن الأفضل أن تدون الأشياء دون رقيب وكما تحدث، ولتترك قراءتها والتفكير فيها إلى مرحلة لاحقة.

٣- بمجرد أن تستقر فى مقعدك الذى اخترته، اضبط ساعتك لكى تحسب ساعة واحدة. إن الزمن شىء غريب جداً، وحكمنا عليه يتوقف على مشاعرنا حول ما نقوم به. إن الساعات يمكن أن تمضى بسرعة خاطفة دون أن نشعر بها، بينما قد تبدو الدقائق كأنها ساعات، لذلك احسب جلوسك خلال ساعة واحدة بالضبط.

٤- لاحظ وراقب الناس من حولك، واكتب مشاهداتك فى يومياتك، ولاحظ، وتأمل، واكتب. إن تلك ليست كتابة مستمرة، فيجب أن تمضى معظم الوقت فى الملاحظة والمراقبة.

٥- خلال مراقبتك للآخرين، راقب نفسك وكيف تشعر بصدق فى هذه اللحظة. إبدأ أيضًا فى كتابة هذه الملاحظات الذاتية فى يومياتك. كن صادقًا وعش اللحظة. حاول ألا تفرض رقابة على نفسك.

٦- ابدأ بالكتابة عما تراه حولك، وإذا لم تستطع ذلك اكتب عما تشعر به وأنت تؤدى هذا التدريب، ثم حول ذلك إلى ملاحظات. اكتب عن الناس - عما تعتقد أنهم يكونون، ومن أين جاءوا، وماذا يفعلون، الخ، أو أى أمور أخرى متعلقة بهم وتهمك. وبينما تفعل ذلك، حاول أن ترى العبقرية الإبداعية بداخل كل شخص. لا تنس أن تطبق ذلك على نفسك أيضًا.

ملاحظة حول التدريب: إنك لا تعلم أبداً كيف سيكون رد فعلك في لحظة معينة. حاول أن تتحاشى الأحكام المسبقة والطرق القديمة في رؤية الأشياء. اقرأ الفقرة المقتبسة عن ستانيسلافسكي مرة أخرى، وحاول أن تجعل رسالتها متضمنة في العملية التي تقوم بها. واجه أفكارك المسبقة مواجهة مباشرة، واجعل يومياتك تشتمل على عملية الاستكشاف التي تقوم بها حول نفسك وحول محيطك.

تذكر! هذا ليس تدريباً على الكتابة، إنه تدريب على الملاحظة! إنه تدريب على أن تجبر نفسك على التركيز على الحقائق البسيطة لمدة ساعة. والهدف هو أن تكتب ما تفكر فيه بالفعل. إنه أمر أصعب كثيراً مما تخيل. وليس مهمًا أن تراعي القواعد النحوية والإملائية، أو أن تكتب جملاً كاملة البناء. الشيء المهم الوحيد هو أن تكتب ما في ذهنك لحظة بلحظة.

٧- عندما تنتهي الساعة، أغلق يومياتك وعد إلى حياتك. لا تقرأ ما كتبت الآن. انتظر.

وبعد عدة ساعات على الأقل، تناول يومياتك واقرأها. ويجب أن تكون في مكان يساعدك على التركيز على كلماتك وقراءتها بصوت عال دون أن يؤدي ذلك إلى مشكلة. حاول أن تؤدي بعض تدريبات "الاسترخاء الذهني قبل أن تبدأ في قراءة اليوميات حتى تكون أنت أكثر قرباً إلى ذاتك.

وخلال قراءتك، اسأل نفسك بعضاً من الأسئلة الآتية:

- هل كنت أميناً وصادقاً، وإذا كنت ذلك بالفعل فكيف أشعر بذلك الآن؟

- عندما بدأت بالشعور بمشاعر ما، ماذا فعلت؟ هل قمتُ بفحص هذا الشعور أكثر، أم أنني انتقلت بسرعة إلى شيء آخر؟

- لو كان هناك شخص ما بدا أنه لاحظ ما أقوم به، ماذا كان رد فعلي؟

- هل ذهبتُ إلى أقصى ما أستطيع بملاحظتي للمحيط الذي كنت موجوداً فيه؟

– هل كنتُ قادراً على التركيز على المهمة التى أقوم بها، أم أننى "سرحت" ثم وجدت نفسى تائهًا فى أفكارى؟

– إذا كان ذلك قد حدث، فهل اعترفت به فيما كتبت، أم أننى حذفت هذه الملاحظة الذاتية؟

– هل تركت ذاتى ومشاعرى الداخلية وملاحظاتى بعيدة تماماً عن هذا التدريب؟ ولماذا فعلت ذلك؟

– هل أقوم بالحكم على الناس بحدة حتى أننى أميل إلى وضعهم فى أنماط، وإذا كان ذلك حقيقياً، كيف سأقوم بتجسيدها كممثل؟

إن الإجابات عن الأسئلة السابقة ليست مهمة، وليست هناك إجابة صحيحة وأخرى خاطئة، هناك فقط تطوير تساؤل أفضل وتقوية قدرتك على السؤال. وعملية تطوير القدرة على الملاحظة والتركيز تعمل بنفس طريقة تقوية العضلات، فهى تصبح أكثر قوة مع الاستعمال إنك تضع معايير حول تركيزك بالقيام بهذه التدريبات، وبهذه المعايير يمكن قياس أدائك وتطورك. وفى كل مرة تقوم فيها بتدريب، فإنك تمضى إلى الأمام قليلاً نحو عملية الاسترخاء والتركيز.

تقييم التدريب

انظر الآن إلى تجربتك ومعايشتك للتدريب. هل عانيت خلاله من الوعى بذاتك؟ هل تستطيع أن ترى نفسك وأنت تحاول أن تأخذ إحساس الوعى بالذات وتحوله إلى اكتشاف للذات، مما سوف يؤدى بك إلى تعميق ملاحظتك ومن ثم تركيزك؟

إن تدريب الملاحظة مفيد للتمثيل، لأنه يضعك فى مكان عام بينما تقوم بنشاط ما. وممثلو السينما لا يعملون أبداً وهم منفصلون عن جمهورهم بخشبة المسرح، فهم محاطون دائمًا بالناس، الذين قد يكونون قليلين فى الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة،

لكنهم قد يكونون بالمئات فى الأفلام ذات الميزانيات الكبيرة. لهذا يجب تطوير التركيز وأنت وسط الناس فى مكان عام، إنهم يراقبونك، ولكن ليس من أجل الاستمتاع بالفرجة، إنهم يقومون بعملهم، وتركيزهم مثبّت عليك خلال دوران الكاميرا. إن اقتراب الممثلين الشديد بهؤلاء المحيطين بهم يتطلب إحساساً بدائرة من التركيز حادة وقوية، لكنها يجب أن تكون أيضًا مسترخية وسلسة. والجلوس فى مكان عام وأنت تعلم أن لديك عملاً تقوم به وتحققه يساعدك على أن تبدأ ببطء بالوعى بما يعوقك عن ملاحظة ذاتك والمحيطين بك. كما أن فعل اكتشاف الذات - الذى يبدو مثيرًا عندما ترى نفسك على الشاشة، يبدأ فى الظهور فى هذا التدريب البسيط.

هل تستطيع أن تقوم بالملاحظة عندما تخفق قدرتك على التركيز؟ وماذا يعوقها؟ هل أنت راغب فى تقليل تأثير الأشياء التى تقف فى طريقك؟ إننى أقول دائمًا أن ذلك يشبه أن تكون نحاتًا، فعندما قام مايكل أنجلو بنحت قطعة الرخام التى أصبحت تمثاله "الشفقة"، هل قال عندما وصلت كتلة الرخام الهائلة: "يا للهول! يا لها من كتلة ضخمة من الصخر، إننى لن أستطيع أن أفعل أى شىء بها!". ربما قال ذلك فى عقله، ولكنه فى الأستوديو الخاص به، أخذ الشاكوش والأزميل وبدأ فى العمل، ليزيل رقائق صغيرة المرة بعد الأخرى، حتى استطاع أن يحرر الشكل الذى يريده من الكتلة الجامدة. إن الممثلين يشبهون تلك الصخرة الضخمة الخشنة، وشاكوشنا وأزميلنا هو أن نزيد تركيزنا، رقائق صغيرة بعد رقائق صغيرة، وسوف نحرر المادة الخام للتعبير بداخلنا، التى سوف تصبح فيما بعد الشخصية التى نقوم بتمثيلها، والتواصل مع هذا التعبير الداخلى يتحقق من خلال التركيز، جنبًا إلى جنب عملية الاسترخاء من لحظة إلى أخرى، بالإضافة لاستخدام الحواس.

ذاكرة الحواس

إننا نلاحظ ونراقب العالم من خلال حواسنا الخمس (والحاسة السادسة التى يتحدثون عنها كثيرًا، وإن كانت مادة أخرى تمامًا). إن حواسنا الخمس تجعلنا نمضى

فى العالم كل يوم، ونترجم كل ما نعايشه إلى لغة نفهمها، وهكذا، ومن خلال حواسنا، نستطيع أن نقيم التواصل مرة أخرى مع العالم من حولنا.

إن لحواسنا ذاكرة، تشبه سجل السفينة الذى يسجل سرعتها وحركتها كل لحظة، ذاكرة لكل ما عايشناه، وتقوم الحواس بتغليف هذه الذاكرة ووضعها فى مكان ما بداخلنا. ولكى نصبح واعين بقوة تلك الذاكرة واستخدامها فى التمثيل فتلك رحلة سوف تستغرق العمر كله. إن هناك مجلدات ضخمة كُتبت عن ذاكرة الحواس ما هى، وكيف يمكن تعلمها واستخدامها على النحو الأمثل. ولقد تمت مناقشة تعاليم لى ستراسبيرج وستانيسلافسكى كثيراً، ولن أخوض فى هذا الموضوع هنا، وإذا كان من المؤكد أن المرء يحتاج إلى معلم ممتاز لكى يتعلم تعقيدات ذاكرة الحواس، فإن هناك الكثير مما يمكن للمرء وحده أن يقوم به ليطور ويقوى استخدام الحواس. وإذا كانت الدراسة فى هذا المجال تجذبك، فإنه يمكن لك أن تبحث عن معلم يأخذك إلى مدى أبعد فى هذا الطريق.

ولكن أولاً، دعنا نلقى نظرة سريعة على كل حاسة، وكيف نعايشها فى ذاكرتنا. وفى الفصول اللاحقة، سوف أتناول كل حاسة وكيف يمكن استخدام ذاكرتها فى التمثيل السينمائى.

البصر: حاسة الرؤية

إننا نرى من خلال أعيننا، وأيضًا بشكل قوى جداً من خلال عين ذهننا. إنك لو أغلقت عينيك، فسوف تستمر الرؤية دائمًا، من خلال الذكريات، والألوان، والأحلام. فعندما تجلس فى كرسى فى تدريب الاسترخاء الذهنى وعيناك مغلقتان، فكِّر فى أشياء مختلفة تعرفها جيداً، والتى تأتى إلى ذهنك بشكل تلقائى، ودع عينيك تتجولان خلال الأماكن المختلفة. إن هذا سوف يشبه كثيراً بداية الفصل الأول، عندما ذهبنا فى خيالنا عبر مشاهد الأفلام المفضلة لدينا.

الآن، خذ مثالاً غرفة النوم فى منزلك، إنها سوف تعنى أشياء مختلفة للعديد من الناس، فقد تكون مكاناً فى الحاضر، أو مكاناً آخر فى الماضى. ليس من المهم ماذا تكون من بين هذه الأشياء، فأول غرفة ترد إلى عين ذهنك هى الغرفة الصحيحة التى سوف نستخدمها الآن.

كم من محتوياتها تستطيع أن "ترى"؟ وإذا نظرت إلى الحوائط، هل تستطيع أن ترى الصور المعلقة عليها، أو أن ترى لون الطلاء أو ورق الحائط؟ اسأل نفسك كيف تصبح رؤيتك أفضل إذا حددت تركيزك على نقطة معينة أو عنصر محدد من خلال طرح سؤال. مثال على ذلك: إذا حولت عين ذهنى إلى يسار حائط الغرفة، ماذا يوجد هناك؟ (من الواضح أنك تعلم ما هو موجود هناك لأن تلك هى غرفتك، ولكن حول تركيزك إلى الحائط على أية حال، وانظر ما يعرضه لك تركيزك الداخلى).

لا تفترض أنك تعرف الإجابة، دع الرؤية تكشف لك عن أى حد تعلم ما هو موجود بالفعل على الحائط. إن هذا مهم لتطوير التركيز والحواس، ولعلك سوف تفاجأ بما يحدث عندما تطرح سؤالاً وتنتظر أن تكتشف الإجابة. استمر فى هذه العملية مع بقية الغرفة، اطرح سؤالاً، وانتظر الإجابة من خلال ما "ترى"، أبق على عينيك مغمضتين، وحافظ على تركيزك على عينيك وعملية الرؤية.

الصوت: حاسة السمع

يتحقق السمع من خلال الأذنين، ولكن على عكس البصر بأعيننا، الذى نقوم به بطريقة أكثر وعياً، فإن السمع والأذنين يتم التعامل معهما كأمر مفترض بالنسبة لمعظم الناس. وإذا لم يكن المرء موهوباً أو مدرباً بشكل موسيقى فإن السمع يتم – فى معظم الأوقات – بشكل غير واعٍ. إذن دعنا نتأمل الأذن وتكوينها: حاول أن تشعر بقناة السمع والجزء الخارجى من الأذن، تلك الأجزاء التى "تلتقط" الصوت. الآن ضع نفسك فى ذات الغرفة فى المنزل، ولاتزال عيناك مغلقتين (إن من السهل أن تقوم بالتركيز بهذه الطريقة، وسوف نفتح أعيننا لاحقًا)، وحاول أن تسمع الأصوات فى تلك الغرفة. ومرة أخرى اطرح هذه الأسئلة:

هل أنا وحدى فى المنزل؟ وإذا لم أكن وحدى، فهل أسمع أى شىء آخر؟ وإذا نظرت من النافذة فماذا أسمع؟ هل للغرفة أصواتها الخاصة؟ أصوات الريح، أو مصراع النافذة يخبط على الجدار برفق؟ وإذا قمت بالتركيز على أذنىّ، فماذا أسمع؟ أنصت إلى الأصوات، أشعر بها فى أذنيك. وإذا كان جسدك مسترخيًا، فسوف يستجيب للأصوات التى تسمعها.

الشم: حاسة الشم

إننا نشم الأشياء بواسطة الأنف وأغشيته الداخلية. ويُعزى إلى حاسة الشم أنها الأقوى قدرة على الاستدعاء الوجدانى. وأنا لا أعلم إن كان ذلك حقيقيًا، ولكن من خلال تجربتى كنت أجده دائمًا كذلك.

فى نفس الغرفة، غرفة نومك، وعيناك مغلقتان، خذ شهيقًا عميقًا بينما يكون كل تركيزك على حاسة الشم. إن الهواء سوف يمر فى أنفك، عندئذ اطرح هذه الأسئلة: ماذا أشم؟ هل هناك شجرة زيزفون مزهرة خارج نافذتى؟ أم أن هناك شخصًا يطهو فى غرفة أخرى؟ هل هناك عطر باقٍ لشخص قد ترك الغرفة؟ هل هناك رائحة خاصة لا أستطيع تحديدها، لكنها مرتبطة بهذا المكان؟

وأيًا كانت الإجابات التى تحصل عليها، فإن الحواس الأخرى قد تغمرك أيضًا. إن الذكريات قد تهاجم التركيز بقدر كبير من المعلومات والمعطيات. لا تشغل بالك بهذه الأشياء الآن، ولا تجعلها تصرفك عن المهمة التى تقوم بها، ويجب أن تبقى معها بطرح الأسئلة. تعرف على كل ما يدور فى ذهنك، وحافظ على تقدمك فى التركيز على الحاسة التى تعمل بها ومعها.

الطعم: حاسة التذوق

آه! الفم، واللسان، والشفتان. يا له من ثلاثي! إذا أخذت وقتًا كافيًا لتتأمل وظائف هذا الثلاثى، بينما تحرك لسانك فوق شفتيك وداخل فمك، فإن العديد من الأشياء المدهشة سوف تبدأ فى أن تحدث. خذ وقتًا فى ذلك واكتشف.

إحساس التذوق الأول الذى سوف ينتج يجب أن يكون الليمون، إنه طعم قوى ويتسبب فى العديد من ردود الأفعال داخل الفم. العق شفتيك بلسانك كما لو أنك شربت عصير الليمون. ابتلع، وافحص سقف فمك. اسأل الأسئلة: ماذا يحدث لشفتّى إذا تذوقت ليمونة؟ ماذا سوف يشعر به لسانى؟ أين تذوقت طعم الليمون؟

لا تقلق إذا لم يحدث شىء، إذا لم تتذوق طعم الليمون، أو فى هذه الحالة إذا لم تستجب لأى من هذه الأحاسيس فى مخيلتك عند هذه النقطة، تذكر أننا نقوم بتدريبات فى التركيز. إننا لا نقوم بهذه التدريبات من أجل النتائج، إننا نقوم بها لمجرد الاكتشاف. إننا نتحرك خلال مخزون المثيرات لنكتشف ما الذى يخلق رد فعل قويًا، فى نفس الوقت الذى نشكل البناء الضرورى الذى سوف نقوم من خلاله بعملية التركيز.

حاول أن تجمع بين حاستى الشم والتذوق. فكّر فى أطعمتك المفضلة خلال طفولتك، فى شىء ما مرتبط بالمكان الذى أتيت منه. حاول الآن أن تشم الرائحة، فحتى لو كانت "آيس كريم"، فإن لها رائحة. انتقل من الرائحة إلى الطعم من خلال انتقال الإحساس إلى ما حول الفم، واللسان، والشفتين.

اللمس: حاسة اللمس والإحساس

اللمس مجال هائل للتجربة والمعايشة، فالجلد الذى يحيط بأجسادنا هو إمبراطور هذه الحاسة، ولكن الجهاز الداخلى الكامل هو الذى يعايش أيضًا الأحاسيس مثل آلام العضلات، والوخز، وضربات القلب. فى هذه الوقت سوف نتعامل فقط مع الجلد،

وخاصة منطقة الأيدى. إننا لو توقفنا لنتأمل كل الأشياء التى تقوم بها أيدينا وملايين الأشياء التى لمستها أيادينا وعايشتها، فسوف نرى على الفور العمل الكبير الذى نقوم به الأيدى من أجلنا.

فلنعد إلى ذات "غرفة النوم"، مازلت تجلس على الكرسى وعيناك مغلقتان، مد إحدى يديك فى الفراغ أمامك، وتخيل أنك تلمس غطاء سريرك. إنك لا تعلم مسبقًا ماذا سوف يكون الإحساس به، فلا تقل على سبيل المثال: "آه، نعم، سوف ألمس الآن ملاءة السرير الصوفية الناعمة"، دع فقط يدك تمتد فى الفراغ، وفى عينيك الذهنية، ودعها "تلمس" غطاء السرير، ثم توقف واطرح الأسئلة الآتية: "أين أشعر أن يدى قد وصلت؟ هل لو حركت يدى جيئة وذهابًا بخفة سوف أشعر بنسيج قماش الملاءة؟ هل أنا أتنفس ملء رئتىّ بثبات؟ إذا أخذت شهيقًا عميقًا وجعلت كتفى تسترخيان هل سوف أحصل على مزيد من الشعور من يدى؟

اكتشف الإحساس، ومد يدك الأخرى لكى تلمس غطاء السرير، لا تدع أصابعك تتلاقى، واترك دائمًا مساحة بينك وبين مخيلتك.

عملية الاسترخاء، والتركيز، وذاكرة الحواس

العديد من الممثلين يبدأون العمل على الشخصيات بطرح العديد من الأسئلة: ماذا يجب علىّ أن أفعل؟ كيف يمكننى أن ألعب هذا؟ ما هو نشاطى، ما هو الفعل الذى أقوم به؟ إلى آخر هذا النوع من الأسئلة. إنها جميعًا أسئلة صحيحة، يقوم الممثلون بالإجابة عنها بشكل ذهنى، ثم يخلقون سلوكًا يشير إلى محصلة هذه الإجابات. ومع ذلك، فإنها تستبق الطريقة التى سوف تتصرف بها الشخصية، وهو ما سوف يجعلها مصطنعة إلى حد كبير، وخاصة فى حالة ممثلى المسرح، فإن الإيماءات الناتجة عن هذه الإجابات سوف تكون أضخم بكثير مما تحتاجه الكاميرا والوسيط السينمائى.

ومع ذلك فإن العديد من الممثلين، إذا لم يعرفوا إجابات كل هذه الأسئلة فوراً، سوف يشعرون بالكثير من التوتر الجسماني والذهني الذى سوف يعوق قدرتهم على التركيز على العناصر الأكثر أهمية للشخصية. وإذا كانوا قد تعلموا أن يثقوا بذاكرة الحواس، فإنهم سوف يعثرون على إجابات على العديد من هذه الأسئلة، ولكن فى شكل متنامٍ ولا ينتهى، ينتج عن عملية الاسترخاء والتركيز وذاكرة الحواس.

فالتمثيل السينمائى فى العادة مرهق وصغير، إنه رقيق لأن الكاميرا تقوم بتضخيمه، وأدق الأفكار، أو التغير فى تعبير العينين، تقوم الكاميرا بالتقاطها، والممثل يكون دائمًا محصوراً فى مساحة ضيقة غير مريحة خلال تصوير اللقطة، وربما احتاج إلى مشهد واحد أن يعاد تصويره عشرات المرات من مختلف الزوايا والالتقاطات، بينما يقوم الممثل بإعادة ما قاله وفعله المرة بعد الأخرى. (أرجو أن يلاحظ القارئ هنا الفرق بين "اللقطة" و"الالتقاطة"، فاللقطة تعنى حرفيًا ما يتم تصويره منذ بداية تشغيل الكاميرا حتى توقفها، بينما يمكن تصوير هذه اللقطة ذاتها فى التقاطات عديدة حتى يحصل المخرج على أفضل أداء من الممثل – المترجم). وغالبًا ما تكون هناك مساحة ضئيلة يتحرك فيها الممثل داخل موقع التصوير، ومع ذلك فإنه يجب أن يبدو (رغم كل هذه الظروف) أنه يمثل بشكل حيوى وحقيقى. وفى ظل هذه الظروف فإن الإيماءات والحركات المسرحية، والعديد من الاختيارات المستخدمة فى المسرح، لن تجدى هنا. إن المطلوب فى هذا الجو هو إيماءة بسيطة تنبع حقيقية من داخل الممثل.

إذن ماذا يحدث عندما تتوقف عن أداء هذه الإيماءات الضخمة وتجد نفسك أمام ذاتك بدون هذه الإيماءات؟ فى البداية لن يحدث شىء، إنك سوف تشعر بحالة من الخواء والفراغ. ومع ذلك فالحقيقة أن هذا الخواء هو حقول مفتوحة وخصبة تزرع فيها مخيلتك الإبداعية، إنك ترمى فيه البذور المقدسة لتركيزك المحدد. إن من الصعب جداً أن تتواءم مع ذلك، فسوف تحتاج إلى الشجاعة لكى تصل إلى نقطة الاسترخاء حيث يمكنك أن تلاحظ ما يجب عليك أن تتوقف عن فعله، وتترك المساحة تنفتح بداخلك، للإمكانات المجهولة لما يبدو فى البداية إنه اللاشىء. إن تلك هى بداية التركيز، وقبول حقيقة أنك وحدك تكفى تمامًا لكى تلعب الدور. إن الخواء مرتبط فى أغلب الأحوال

بالظلام، وعدم اليقين، وعدم معرفة ماذا سوف تفعل، وهذا هو المكان الملائم تمامًا بالنسبة للممثل السينمائى، إنه بداية البحث، والتركيز المحدد فى شكل ذاكرة الحواس يتم عرضه وإسقاطه فى هذا الفراغ مثل شعاع الليزر. ومن هذا الشعاع الرفيع من الضوء، يبدأ شىء عضوى فى النمو والسيطرة على الكيان. ومن هذا المنبع تنبثق الدوافع وتتطور الشخصية لتكون جاهزة قبل أن تبدأ الكاميرا فى التصوير.

يجب أن تكون الشخصية كائنًا إنسانيًا ناطقًا يتنفس (على الأقل معظم الوقت). لقد حان الوقت لكى تفتح عينيك، وتبدأ فى التفكير فى التنفس والصوت والنص، وكيف لهذه الأشياء أن تشترك فى العملية، وتؤثر على الاسترخاء والتركيز ولعب الدور.

الفصل الثالث

الصوت والتنفس

خلال الفصلين السابقين، قمت مراراً وتكراراً بأن تتذكر أن تتنفس. وكل خطوة جديدة فى عملية الاسترخاء والتركيز يجب أن تكون مصحوبة بالتأكد من التنفس حتى يمكن فحص اللحظة إلى أقصى حد ممكن. وفى هذه العملية البسيطة للتنفس بعمق، مما يسمح بعاطفة اللحظة أن تتحرك بحرية بداخله، سوف تكتشف عما تدور هذه اللحظة بالذات. ومن خلال التنفس، نقوم باكتشاف ما نعايشه بداخلنا. حاول ذلك بنفسك: خذ واحداً من ذاكرة الحواس التى استخدمتها فى الفصل السابق، وفى كل مرة تقوم فيها باكتشاف إحساس أو ذاكرة، قم بالتركيز على التنفس. وأعتقد أنك سوف تكتشف أن التنفس يفتح التجربة ويجعلها أكثر حياة.

وليست مصادفة أن يقال إن الممثلين يتنفسون الحياة من خلال الأدوار التى يقومون بها (أو إنهم يجعلون أدوارهم تتنفس بالحياة). إن الممثلين يأخذون الدور المكتوب ويجعلونه يتنفس، ويعطونه صوتاً، وروحاً. وعندما يقرأ الممثلون الأدوار، فإنهم يرونها فى عقولهم، إن لديهم انطباعات وأفكاراً تضفى اللحم والدم على السيناريو ويجعلونه يحيا. والمخيلة الإبداعية للممثل تأخذ شذرات خاصة من عملية القراءة، وسوف تستخدمها هذه المخيلة لتبدأ فى خلق الشخصية التى سوف يلعبها الممثل. وأحد العناصر المهمة فى هذه العملية هى "نَفَس" الممثل ذاته، تدفق الهواء الذى يبقينا على قيد الحياة، والذى يقترن بكل لحظة من لحظات حياتنا، ويجب أيضاً أن يتدفق فى حياة الشخصية.

وعندما تعمق استرخاءك، وتوجه تركيزك إلى دوائر أكثر إحكامًا وتحديدًا، فإن هذا النَفَس – الذى يفسح الطريق أمام صنع الأصوات ومن ثم إعطاء الشخصية "صوتها" – هو بداية التعرف على الدوافع التى سوف تنبع من الداخل. يجب أن تذكر نفسك باستمرار أن تتنفس، خاصة عندما تبدأ العمل على شخصية. وهناك العديد من الأسئلة التى تحتاج إلى إجابات، ولهذا فإن من السهل أن تنسى أن التنفس جزء من هذه العملية.

إن التنفس الصحيح هو الأساس الواضح لأى تكنيك فى التمثيل، ولكن ما أتحدث عنه هو أن واقع اللحظة بلحظة يعتمد على كون التنفس الحر والسلس هو الملائم للعاطفة الكامنة فى اللحظة. وفى التمثيل السينمائى، حيث ليس من الضرورى استعراض الصوت، فإن أنماط التنفس والصوت يجب أن تكون قريبة لما يحدث فى الحياة اليومية. إنها ليست متسقة على الدوام، إنها تفاجئنا أحيانًا، وكثيرًا ما تضبطك وأنت غير منتبه لها. وهذا هو أحد الفروق الأساسية بين التمثيل السينمائى والتمثيل المسرحى. ففى السينما يمكن أن يكون النَفَس والصوت أكثر من كونهما مجموعة معدة مسبقًا من التوجهات المكرسة لمتطلبات المسرحية ومساحة الأداء. والمطلوب من الممثل السينمائى هو أن يعطى تفاصيل اللحظة بأكبر قدر من الواقعية: سر مهموس به فى الظلام، كلمات حميمية تحشرجت فى حلقك، وصرخات يمكن أن تجعل الممثل المسرحى يتوقف عن التمثيل لمدة أسبوع لأن صوته ضاع، فترات طويلة من الإنصات الكامل بينما تقوم الكاميرا بتصوير لقطات قريبة (كلوزاب). يجب ملء كل هذه اللحظات بظلال مرهفة من شخصيتك المتفردة، وقلما تكون هذه اللحظات مليئة بالكلمات. إن للكاميرا قدرة على إدراك أدق الظلال فى التعبير، ظلال دقيقة لا يمكن قراءتها أبدًا فى المسرح، ولكن عندما يتم تصويرها فإن هذه الظلال تصبح مشعة. إن النَفَس هو الذى يحمل هذه الظلال إلى الشاشة، ويحقق تواصل معانيها مع المتفرج.

وبالنسبة للممثل المسرحى، فإن استعراض الصوت له الأولوية على اللحظة العاطفية عندما تكون هناك كلمات، ولكن بالنسبة للممثل السينمائى فإن الأولوية تكون للحظة العاطفية وظلالها المرهفة.

ومع ذلك، وحتى فى السينما، عندما تخلق ضغوط الأداء جوًا متوترًا بالنسبة للممثل، فإن النَفَس (والصوت) يمكن أن يصبحا أقرب إلى التكلف والمبالغة فى التحكم. وعندما يحدث ذلك، يجب على الممثل أن يعود إلى عملية التأكد من الاسترخاء، والتوجه الدقيق إلى التركيز والتنفس فى اللحظة. إن ذلك يحدث للممثل الحرفى ذى الخبرة مثلما يحدث للمبتدئ، وأيًا كان وضعك بين التمرس والبداية، فإن التدرب، والتكنيك، وطرق معالجة مشكلات التنفس الضيق والنطق المتكلف، تصبح جميعًا سواء. ومنذ البداية الأولى، داوم على معالجة هذه المشكلات بحيث تتكامل مع عملك على ذاتك وعلى الشخصية.

ومن أجل اكتشاف كيف أن النَفَس والصوت متكاملان داخل الشخصية، فإن علينا أولاً أن نختار شخصية نعمل عليها كأساس للقيام بالتدريب. إنها عملية اكتشافك لنفسك عندما تكون هذه الشخصية.

اختيار مادة الممارسة الصحيحة

عندما تختار دورًا لتعمل عليه بقصد استخدامه كأساس لتوسيع معرفتك بالتكنيك أو بموهبتك، فإن من الأفضل إتباع القواعد المهمة الآتية:

١- يجب أن يكون الدور من نفس جنسك (ذكرًا أو أنثى) ومن مدى ملائم لعمرك. إن "المدى العمرى" هو مصطلح احترافى فى التمثيل يستخدم لكى يصف مدى الأعمار التى تستطيع أداءها فى أى وقت محدد من حياتك. والمدى العمرى فى غاية الأهمية فى عالم السينما، فلأن الكاميرا تقترب جدًا لكى تصور وجهك، فإنه يجب أن تبدو قابلاً للتصديق فى عمر الشخصية التى تقوم بأدائها. والمدى العمرى يدور عادة حول خمس أو عشر سنوات قريبًا من عمرك الحقيقى، فإذا كنت على سبيل المثال فى الثلاثين من عمرك، فإن المدى العمرى لك يدور تقريبًا من خمسة وعشرين إلى خمسة وثلاثين عامًا. وفى بعض الأحيان يكون المدى العمرى أقل من عشر سنوات، وهذا يعتمد على

الشخص، وفى أحوال نادرة قد يزيد هذا المدى عن عشر سنوات، وهذا لا يعنى أنك لن تلعب أبداً دوراً خارج المدى العمرى الخاص بك، ولكن من أجل هدفنا الذى نريد تحقيقه الآن فلنبق داخل هذا المدى.

٢- قم باختيار دور من مسرحية أو فيلم ناجحين شهيرين، ومن الأفضل أن تأخذ جزءاً من بداية العمل، ولا تقم باختيار دور مكتوب بواسطتك أو بواسطة صديق لك. تأكد أيضاً من أنه نص درامى، ليس شعراً أو مقتطفاً من رواية أو يوميات، الخ. وإذا كان ممكناً، إبدأ من البداية، عندما يقوم النص بعرض الشخصية. ويجب أن تتحاشى الذروات الدرامية أو المقاطع الأخيرة من النص.

٣- يجب أن تقول الشخصية شيئاً تجد نفسك مهتماً به، شيئاً مهماً لك. ومن الأفضل أن تكون شغوفاً بهذا الشىء الذى يقال.

٤- يجب أن يكون جزءاً كاملاً من النص يتراوح على الأقل بين عشرة وخمسة عشر سطراً، ليست به انقطاعات بسبب حديث شخصية أخرى، فإذا كان هناك نص لشخصية أخرى يتقاطع مع النص الذى اخترته، فيجب أن يكون المونولوج محافظاً على معناه إذا حذفت سطور الشخصية الأخرى.

٥- خبرة الشخصية بالحياة يجب أن تكون إلى درجة ما موازية لخبرتك. بكلمات أخرى، يجب أن تكون الشخصية تخوض فى الحياة أموراً تفهمها أنت بفضل خبرتك ومعرفتك. وأفضل موقف هو عندما تفهم عما تدور هذه الأمور التى تخوضها الشخصية، ولكنها أمور عليك أن تصل بنفسك إلى حل لها. وربما عندئذ تستطيع أنت والشخصية أن تكتشفا شيئاً معاً. ومن المفيد أيضاً أن تكون لك وللشخصية خلفية اقتصادية متشابهة.

٦- عليك أن تتفادى الكوميديا الصارخة أو الحركية، والأعمال التاريخية ذات النصوص الصعبة، والمحاكاة الساخرة، والنصوص السريالية. إن هذه الأشكال تحتاج إلى معالجات أكثر تعقيداً من أن يتم تمثيلها على نحو صحيح. ولا تستخدم أيضاً مادة

من كوميديا الموقف، وهذا لا يعنى ألا تحتوى المقطوعة التى اخترتها على حس فكاهى، أو ألا تكون معقدة ومركبة، ولكن من الأفضل أن تختار من بين الأعمال المعاصرة نسبيًا التى تشعر كأنك تعرف شخصياتها.

٧- إذا كنت مبتدئًا في التمثيل، أو إذا كانت لديك خبرة به لكنك لم تقم بالتمثيل للسينما، فإن عليك أن تتحاشى أى دور به لكنة مختلفة عن لكنتك.

بكلمات أخرى، حاول أن تختار دورًا قريبًا منك بقدر الإمكان. وإذا كنت تعانى فى صعوبة فى ذلك، أو ألا تكون الأعمال المسرحية أو السينمائية الشهيرة (الريبورتوار) مألوفة لك، اطلب من أى شخص ما أن يقترح عليك أدوارًا، فقد يساعدك حتى الرجل الذى يعمل فى محل شرائط الفيديو أو فى مكتبة النصوص المسرحية أكثر مما تتخيل، فالناس الذين يحبون السينما والمسرح يميلون بشدة إلى مشاركة الآخرين ما يعرفونه عندما يُطلب منهم ذلك.

وبمجرد اختيارك للدور الذى تريد أن تعمل عليه، اقرأ النص كله مرة أو مرتين، ثم اتركه جانبًا. قم باختيار الجزء الذى سوف تعمل عليه، واكتب المونولوج على قطعة من الورق، ولا تحاول أن تحفظه.

الخطوات الأولى لأن تعطى الشخصية صوتك

ما سوف نفعله الآن هو أن نبدأ فى إشراك الشخصية المتخيلة فى عملية الاسترخاء والتركيز. وإحدى الطرق لفعل ذلك هى أن تقرأ بعض الكلمات التى تنطق بها الشخصية، ولكن بشرط أن تكون كأنك أنت الذى تنطق بها، دون أن تحاول فرض أية صفات مميزة عليها. يجب أن تبدأ دائمًا بما يمكن لك أن تفعله بسهولة، وعليك أن تتحاشى (الآن على الأقل) أن تبتعد كثيرًا عن ذاتك، فهذا سوف يجعل الأمور أكثر صعوبة. وقراءة كلمات من قطعة ورق هو كل شىء سهل أن تفعله إذا اكتفيت بأن تكون نفسك، وألا تقلق بشأن لعبك دورًا، فالعمل على الشخصية سوف يأتى لاحقًا.

خـذ قطعـة الورق المكتـوب عليـهـا الكلمـات، وخـذ "يومـيـاتك"، واذهب إلى مكان تستـطيع فـيـه أن تعـمل. يجب أن يكون هذا المكان حيث يمكنك أن تصنع ضـجـة إذا استلزم الأمـر. قم ببعض التمرينات البدنية للتسـخين إذا كنت تعرف أحدها، وإذا لم تكن تعـرف افرد عـضلاتك، وقم بـالجرى قليـلاً أو حتى القـفز فى المكان، فـهـذا سـوف يجعل الدماء تجرى فى عروقك، ويجعل تنفسك مرتبطًا بجسدك.

وعندمـا يتدفق تنفسك بـحرية فى جسدك، اجلس جلسة مستريحة وقم بتدريبات الاسـترخـاء الذهنى. خـذ وقتك فى هـذه المرحلة. إذا اكـتـفـيت فقط بقراءة النص، فـإن الشـخصية التى اخترتها سـوف تقوم بالعمل بداخلك برغم أنك قد لا تكون واعيًا بذلك. لقد سمعت كثيراً من الناس يقول: "اعمل عليها وسوف تعمل هى عليك". إننا بشكل عام نملك الكثير من معلومات بداخلنا أكثر مما نحتاج للقيام بدور، لذلك حـاول أن تبقى فى اللحظة الحاضرة، وتفحصها بدقة باستخدام نظام الاسترخاء الذهنى، فإنك لو فعلت ذلك فإنها سوف تقودك إلى اللحظة التالية، وإلى الاكتشافات التى تحتاجها لكى تلعب الدور.

وهنا بعض الأشياء التى يجب أن تكون واعيًا بها وأنت جالس وتقوم بالاسترخاء الذهنى:

– ضع كل تركيزك على التنفس. اسمح للأفكار والصور والأحاسيس بأن تتدفق بحرية وسهولة خلال تنفسك. وبعض الأحيان فإن فكرة نفخ صـورة إلى أعلى كما لو كانت بالونًا، أو الحفاظ على إحساس ما حيًا كما لو أنه كان ريشة طافية فى الهواء، هذا سوف يساعد التنفس على أن يرتبط باللحظة.

– لو شـعـرت بانطبـاق تنفسك، أو لو وجدت نفسك تسـرح، تنهـد، والتنهد يحدث عندمـا ندخل الهواء بقوة إلى صدورنا ثم نتركـه يخرج كله مرة واحدة. إن ذلك يفك التوتر ويكشف عن أشياء لم تكن تعرف أنها موجودة. اسأل نفسك: "متى أتنهد خلال حياتى؟"، إنك تفعل ذلك عادة عندما تكون لديك أحاسيس لا تستطيع التعبير عنها. إن التنهد علامة على مشاعر تحتاج إلى التعبير عنها.

– لا تسمح للنَفَس أن يسقط فى منطقة البطن، احتفظ به فى المنطقة العليا من الصدر. إن التعبير عن المشاعر يصبح أكثر سهولة عندما يكون التنفس فى أعلى الصدر. لاحظ فقط طفلاً مستثاراً أو غاضباً، وطريقة تنفسه، وسوف ترى أن الصدر يتحرك كما لو أن المشاعر تضغط عليه.

– عندما تشعر أن ذهنك قد أصبح مشتتًا، اشعر بإحساس قوى، أو توحد مع أى نبض أو دافع يحدث فى أى مكان فى الجسم، قل "آاااه" طويلة مستمرة بصوت عال، ويجب أن تكون الحنجرة مفتوحة، ويجب أن يتذبذب الصوت مع التغيرات التى تعايشها عندما تصنعها. قد يكون هذا الصوت ناعمًا، أو قد يكون عاليًا جداً، إنه يعتمد على اللحظة.

– وجِّه تركيزك جيئة وذهابًا بين عملية الاسترخاء، والتنفس، والتنهد، والتلفظ بأصوات.

بعد حوالى خمس عشرة أو عشرين دقيقة من الاسترخاء الذهنى، خذ قطعة الورق التى كتبت عليها مونولوجك، واقرأ السطر الأول. لقد وجدت أنا دائمًا أن الأمر اللطيف حول قطعة الورق والكلمات المكتوبة عليها هو أنها لا تتغير، إنها شىء مادى يمكن تحريكه، وحمله، وكرمشته، ورميه، ومع ذلك فإنها سوف تحمل نفس الكلمات المكتوب عليها: أنت لست مضطراً للقلق حول تلفها، ويجب ألا تخاف من ذلك. ولو كانت لديك أية مشكلات فى أن تقول أى جزء من النص، فإنه يمكن حل هذه المشكلات لاحقًا. إن الكلام والنطق مرحلتان مختلفتان فى عملية التمثيل، وفى الحقيقة أنهما دراستان منفصلتان تمامًا، دراستان لهما إجابات يمكن الوصول إليها بسهولة. ببساطة، إن الكلمات موجودة ولن تتغير أو تتحول فجأة مثلما قد يحدث لك. يمكنك أن تقلق حول حفظها وتذكرك لها فيما بعد. إنك العامل المتغير، أنت الشىء الذى سوف يصنع تشكيل وتحوير الكلمات إلى الشخصية. إن الكلمات تعطيك فقط "الصوت" الذى تستخدمه للتعبير عن تغيراتك، ونَفَسك هو الذى يعطى هذه الكلمات معانيها من خلال الطريقة التى تنطقها بها. لذلك أرجوك لا تقرأ حتى السطر الأول مع تعبير مسبق

ليست له علاقة مع ما تشعر به حقيقة فى هذه اللحظة. فقط اقرأ الكلمات الموجودة على الورقة كما لو أنها ليست لها علاقة بالنص، وأن علاقتها الوحيدة هى مع حالتك الراهنة. إنك لو فكرت كثيراً فى الدور والطريقة التى تعتقد أنه يجب أن يؤدى بها، فسوف يكون ذلك أمراً سهلاً، فلقد خلقت بالفعل فكرة مسبقة عما سوف تبدو. إن عقلك قد عمل بسرعة أكثر مما ينبغى، ولقد اتخذت بالفعل قرارات، قرارات سوف تحكم على الشخصية بدائرة ضيقة من الوجود، أكثر كثيراً مما هو ضرورى، إن ما حدث هو أن "عقلك تعرقل فى التفكير".

عندما تتعرقل داخل رأسك

عندما تتوقف عن أن تكون فى اللحظة، أى عندما تتوقف عن معايشة جسدك الكامل وكل الحواس فى تلك اللحظة ذاتها من الزمن، وتبدأ فى التفكير حول ما يحدث بدلاً من الشعور به، فإنك لن تتمكن من فحص هذه اللحظة على نحو دقيق. لقد سمحت للعملية أن تترك الجسد وتذهب إلى العقل. وهذا ما يشار به إلى أنك "علقت"، أو أنك أصبحت داخل رأسك، أو فى الحالة الأسوأ فإن تعرقلت داخل رأسك.

وإحدى أكبر المشكلات فى هذه الحالة هو أنك غير واع بها، أو أنك إذا كنت واعياً بها فإنك لا تفكر فيها كمشكلة، إنها تبدو عادية، وهو الأمر الذى قد يكون جيداً فى ظروف أخرى عديدة، لكنه أمر ليس جيداً فى هذا الظرف. لذلك فأنت فى حاجة لطريقة للتعرف على هذه الحالة عندما تحدث، ثم تستطيع عندئذ أن تخلص نفسك منها وتتقدم.

عندما يصبح المرء عالقًا فإن ذلك يظهر فى علامة ما يقرب من توقف النَفَس أو كونه أصبح ضحلاً. وإذا كان تركيزك موجهًا بدقة نحو فحص تنفسك فإنك سوف تستطيع أن تعود إلى جسدك، وتجربتك، وتنفسك العميق لكى تفحص اللحظة التالية.

الفكرة المتكونة مسبقًا

عندما يقدم طلبتى مونولوجًا للمرة الأولى، فإنهم يريدون دائمًا تذكر كل الكلمات، وتحقيق النجاح الكامل، وتقديم شخصية متكاملة جاهزة للتصوير أمام الكاميرا. إنهم عاجزون عن فعل ذلك من المحاولة الأولى، لذلك فإنهم يصابون بالذعر والتجمد، لأنهم لا يعرفون ماذا يفعلون لكى يبدأوا بشكل بسيط. إننى أقول لهم دائمًا: "لا تقلقوا، فجوائز الأوسكار ليست فى انتظاركم بعد ستة أسابيع، بل إنكم لستم مرشحين لها هذا العام، لذلك فإن لدينا وقتًا للاستكشاف، استرخوا فقط وابدأوا التنفس، فقط انظروا إلينا وتنفسوا". إنهم يمرون بالتوتر والقلق بسبب توقعاتهم عن أنفسهم، وكل ما أريده هو أن ينظروا إلينا، ويتنفسوا اللحظة، ويقرأوا السطور الأولى. تلك هى البداية الصحيحة.

إن منطقة العمل غير الواعية فى موهبة الممثل حقل واسع يحتشد بالتناقضات، فلا أحد يعلم متى تعمل هذه الموهبة حقًا، لكن ما يمكن التأكد منه هو أنها تعمل بشكل مختلف لكل فرد. ومع ذلك فربما كان هناك شىء واحد حقيقى بالنسبة للجميع: إن الأشياء التى نريدها بشدة هى أكثر الأشياء صعوبة أمامنا فى تحقيقها. وإذا كنت أمام رغبة جارفة فى أن تنجح كممثل، ومن المؤكد فى الأغلب أنك سوف تنجح، فإنك سوف تعيش تجربة ضغوط محاولة تحقيق النجاح، فسوف تكون لديك رغبة قوية فى أن تعيش دائمًا توقعاتك وما حققت منها.

وفى عالم السينما، ومع النجوم والنجمات شديدى الشهرة، والوجوه الضخمة التى تواجهنا على الشاشة فى الظلام، فإن مقارنتك الدائمة بين توقعاتك وهذه الصور سوف تكون مقارنة مثبطة للهمة إلى حد بعيد. إنها سوف تلعب بالنسبة لك دور الإله أو المعبود، وسوف تفشل توقعاتك وآمالك أمامها دائمًا. وتلك هى نفس الحالة عندما نبدأ العمل على الشخصية، سوف ترتفع الآمال والتوقعات وتفرض نفسها على عملك. ولن يرتبط صوتك باللحظة الحاضرة، لأنك أنت ذاتك غير مرتبط بها. إنك تفكر فى شىء من الماضى (انطباعك الأول عن الشخصية)، وتفكر فى الطريقة التى تريد أن تؤثر بها على نتائج المستقبل (أداؤك للدور)، إنك لا تفكر فى اللحظة الحاضرة.

عندما يحدث ذلك، تكون قد كونت فكرة مسبقة عن الطريقة التى يجب أن تلعبها الشخصية، وذلك سوف يعيق عملية الاستكشاف التى يجب أن تقوم بها. إن هذه الفكرة المتكونة مسبقًا سوف تجعلك تتعرقل داخل رأسك، وستبدأ هذه الأفكار فى فرض نفسها على سلوكك وتصرفاتك. سوف تجد أنك تُملى اللحظات على ذاتك لكى تتواءم مع الفكرة المسبقة. ومن الممكن أن توقف ذلك عن الحدوث ببساطة بأن تقوم بالتركيز على النَفَس والعودة إلى الجسد، وإلى واقعك العضوى فى اللحظة الراهنة. إن النَفَس سوف يبعث الحياة فى اللحظة، وسوف تبدأ عملية اكتشاف أجزاء من ذاتها قامت الشخصية بإلهامها.

إن الممثلين المحترفين المتمرسين ذوى الخبرة يمكنهم - فوراً - أن يخلقوا شخصيات كانوا قد لعبوها فى تجسيدات مختلفة، والممثلون الكوميديون يفعلون ذلك طوال الوقت، لقد وضعوا الأساس، وهم الآن يقومون بتسليم البضائع. أما الطلبة والممثلون الذين يحاولون توسيع مدى "آلتهم" فإن عليهم أن يعودوا لعملية الاستكشاف. وحتى الممثلون المحترفون المتمرسون - إذا كانوا حقًا كذلك - فإنهم يستمرون فى عملية الاكتشاف على نحو غريزى فى كل فرصة تسنح لهم. لقد تعلموا من تجربتهم كم سوف يصبح عملهم مثيراً عندما يفعلون ذلك.

المونولوج الداخلى مع نص

فلنعد إلى وضع الجلوس على كرسى. لقد قرأت لتوك السطر الأول من المونولوج. إذا وجدت أن فكرتك المسبقة عن الشخصية هى التى تعمل، توقف، وخذ نَفَسًا عميقًا، وحاول أن تقوم بالآتى:

١- فلتؤمن أن إلهامك سوف يضفى المعنى على كل ما تحاول القيام به، وابق فقط فى اللحظة. يجب أن تثق فى نفسك. لا تحاول أن تجيب على كل الأسئلة مرة واحدة. تذكر عند هذه النقطة إن المسألة ليست ما هو صحيح وما هو خطأ، إنها مسألة أن تقوم بالفعل وفحص اللحظة.

٢- افحص منطقة العينين ومؤخرة الرأس لتتأكد إذا ما كان هناك توتر متصاعد، وفك هذا التوتر عن طريق التنهد ونطق صوت "آااه".

٣- انطق بأفكارك بصوت عالٍ كما تفعل فى المونولوج الداخلى. ضع كل أحكامك عن أدائك لهذه التدريبات على الشخصية. بكلمات أخرى، إذا كنت شديد الانتقاد لنفسك، فبالتالى سوف تكون للشخصية طبيعة انتقادية. وإذا كنت تشعر أنك ضخم وقوى فى هذه اللحظة وأنت جالس على الكرسى، فإن الشخصية هى التى تملك هذه الأحاسيس عن محيطها. وأيًا كانت أفكارك، انطق بها بصوت عال.

٤- إذا وجدت نفسك متعرقلاً داخل رأسك، جرب "البرطمة".

٥- انطق بصوت "آااه" بصوت عال عدة مرات لكى تفك تزايد التوتر الذهنى والجسمانى.

٦- إذا كنت تشعر بأن لا شىء يحدث، افعل مرة أخرى ما فعلته فى الخطوة رقم ٣، ضع الطريقة التى تشعر بها على الشخصية، وانطق بصوت "آااه" بصوت عال جداً، وانطق بأفكارك بصوت عال.

٧- بين الحين والآخر، انظر إلى النص، وقل أى سطر تقع عليه عيناك. لا تهتم بترتيب السطور، فسوف تكون فى متناولك بالترتيب فيما بعد. اسمح لآلتك الداخلية أن تستخدم تنفسك وصوتك دون تدخل منك.

٨- استمر فى مراجعة النَفَس، وتأكد دائمًا من أنك تتنفس هواء كافيًا.

٩- إذا كنت ممثلاً مسرحيًا مدربًا أو مغنيًا، لا تحاول أن تملأ صدرك بالهواء، وتصنع جهداً لكى تبدأ النطق بالكلمات. تحدث بسلاسة، لذلك فأنت لا تحتاج إلى الكثير من الجهد. وافحص دائمًا إذا ما كان هناك توتر فى الجزء العلوى من جسدك.

١٠- تحرك جيئة وذهابًا بين الاسترخاء الذهنى، والتنفس، والتنهد، والنص، والبرطمة، والمونولوج الداخلى، حتى يصبح النص جزءًا آخر من عملية الاستكشاف،

إنه لا يتمتع بأهمية أكثر أو أقل من الأشياء الأخرى التى تقوم بها. أعط لكلماتك نفس القوة التى تتمتع بها كلماتك الشخصية. حافظ على التقدم إلى اللحظة التالية.

١١- إذا شعرت أنك فى حاجة إلى أن تقوم وتتحرك أو تستلقى على أرض الغرفة بينما تقوم بهذه الأشياء، افعل ذلك بحرية، ولكن ابق فى الكرسى عشرين دقيقة على الأقل قبل أن تقوم. إنك إذا قمت وتحركت بأسرع من ذلك، فإنك سوف تفقد بعض الدوافع المرهفة المفيدة جداً فى هذه العملية.

١٢- بعد خمس وأربعين دقيقة على الأقل، خذ يومياتك واكتب أى شىء ترغب فيه. ومن الأفضل أن تكتب تقييمًا للتدريب، وتضيف إليه أفكارك عن الشخصية وأنت مستمر معها. يمكنك أن تضيف أيضًا أى اكتشافات جديدة حول ذاتك. ومع ذلك، فإنك سوف تريد فى مرات عديدة أن تكتب حول أشياء قد تبدو - فى هذا الوقت - لا علاقة لها على الإطلاق بالتدريب الذى قمت به تواً. لا تقلق من ذلك، استمر فقط واكتب ما يأتى إلى ذهنك أولاً. هناك فى العادة معلومات مهمة سوف تكون قادراً على استخدامها فى مرحلة لاحقة.

اليوميات كصوت داخلى

اليوميات أداة مفيدة للممثلين، إنها تعطيهم مساحة مضافة لكى يعملوا فيها ويتمتعوا بالخصوصية الكاملة. وفى هذه المساحة يمكنهم تقييم ما قاموا بعمله بمجرد انتهائهم منه.

عندما تكتب فى يومياتك بعد قيامك بتدريب، تكون لديك طريقة لتذكر كل شىء فى وقت لاحق. ففى أغلب الأحوال، وخلال عملك، فإن انطباعاتك تكون من الكثرة بحيث يكون من الصعب أن تتذكرها جميعًا، كما أن شيئًا قد يبدو لك بلا معنى خلال اللحظة التى تقوم به فيها قد يصبح أكثر وضوحاً بمضى الوقت، والعكس صحيح. إن اليوميات تزيل عائق الذاكرة، التى تتيح للممثل أن يسترخى بشكل أكثر اكتمالاً.

واليوميات تقوم بعمل الصوت الداخلى الخاص. إن ما كتبته بعد تدريب سوف يكشف دائمًا عن نتائج مفاجئة، إنه يفتح الطاقة الإبداعية بشكل مختلف، ويعبر عن أشياء عديدة تكمن تحت السطح، عاجزة عن الظهور، واليوميات تعطيك الفرصة لكى تعبر عن هذه الأشياء بشكل حميمى وداخلى خاص بك. لقد أعطيت السلطة للعديد من الدوافع والصور، كما أن العديد من المعلومات مرت من خلالك، والآن فإن تحتاج أن تسجلها حتى يمكنك أن تعود إليها لاحقًا.

وأحيانًا ما تقول كتابة اليوميات أشياء من الصعب عليك أن تقولها بصوت عال، حتى لو كنت لوحدك. إن هذا التعبير عن الصوت الداخلى هو ما يحتاجه الممثل عندما يقول نص الشخصية.

تقييم التدريب فى يومياتك

كل شخص يطور أسلوبه الخاص فى كتابة اليوميات. ولأنها مساحة خاصة بك، فإنها تصبح ذات معنى بالنسبة لك وحدك. لقد قمت بالتدريس للكثيرين من الفنانين وممثلى أفلام التحريك، وهم دائمًا يشخبطون على أغلفة كتبهم بالرسوم. إن ذلك يفيدهم، ولا أحد آخر يفهم ما يقومون به. وكما فى تدريب الملاحظة، فإن عمل اليوميات ليس تدريبًا أدبيًا، وليس من المهم أن تكون الجملة كاملة، كما أنه ليس مهمًا الالتزام بقواعد النحو والإملاء، فالمهم هو المعلومات التى تقوم بتخزينها من أجل نفسك.

ويجب أن يكون هناك نظام لطرح الأسئلة والإجابة عنها تضعه بنفسك. فلتسأل بعض الأسئلة التالية وحاول الإجابة عنها:

–هل كنت قادرًا على الوعى باللحظة التى أتعرقل فيها داخل رأسى؟ وإن كنت واعيًا بها، كيف قمت بتغييرها؟

– هل كنت واعيًا بالأفكار المسبقة وكيف وقفت فى طريقى؟ ماذا فعلت لأغير سلوكى، وإلى أين قادنى ذلك؟

– هل توقفت عما أفعل، وتنفست فى اللحظة؟ ماذا حدث عندما فعلت ذلك؟

– هل تعلمت شيئًا لم أكن أعرفه عن الشخصية بأن أسمح لها بأن تحيا من خلالى؟ ماذا كان ذلك الشىء الذى تعلمته؟

– هل كان النص يخرج بنفس الطريقة برغم أننى حاولت أن أغيرها؟ ماذا كان السبب فى ذلك؟

– هل أنا راضٍ عن عملى، أم أننى غير راضٍ لأننى مضغوط تحت فكرة الأداء أمام الجمهور فى المستقبل؟

– هل كنت قادرًا على أن أبقى فى اللحظة؟ متى كنت فى اللحظة؟ ماذا كان شعورى عندئذ؟

– ما هو الشىء التالى الذى أريد أن أنجزه لهذه الشخصية؟

– هل كنت أتحدث بصوتى، أم أن صوتى بدا غريبًا علىَّ؟

– هل وجدت نفسى أتحاشى سطورًا أو فقرات معينة من النص؟ وماذا كان السبب فى ذلك؟

– هل جرحت حنجرتى بالتحدث أو الصراخ عاليًا، أم أننى وجدت صعوبة فى إخراج أى صوت على الإطلاق؟ ما هى المشاعر المرتبطة بهذه اللحظات أو تلك؟

إن هناك العديد من الأسئلة التى يمكنك أن تطرحها وتجيب عنها، وما ورد سابقًا ليس إلا مجرد أمثلة. ويجب على المرء أن يطور عادة طرح الأسئلة والبحث لها عن إجابات فى كل خطوات العمل فى التمثيل. واليوميات تشبه خريطة تقوم برسمها، إنك تتجول فى منطقة جديدة، وأنت فى حاجة إلى ما هو أكثر من كسرات الخبز لكى تجد طريق العودة. (هناك طريقة بدائية لمعرفة الطريق التى تسير فيها، بأن تلقى بعض كسرات الخبز خلال سيرك، وعندما ترغب فى العودة فإنك تتبع تلك التعليمات، والمؤلفة تشير هنا إلى أن اليوميات تمثل طريقة أنضج من الطرق البدائية لمعرفة الطريق التى

تسير فيها خلال تدربك على التمثيل - المترجم). إن اليوميات تذكرك بالمكان الذى كنت فيه وتساعدك على معرفة أين تريد أن تذهب.

الصوت المتدرب

يواجه الممثلون والمغنون أصحاب الأصوات المتدربة مشكلات عديدة عندما يحاولون ضبط أصواتهم مع التمثيل السينمائى. إن "آلتهم" قد تم تعليمها وصقلها من أجل الاستعراض، والقوة، والقدرة على الاحتمال. والعضلات التى تخلق الصوت المتدرب تكون قوية وجاهزة عند الأداء، وهذه العضلات تؤثر فى حالة الجسم كله، وهى فى العادة غير مستعدة لأن تسمح للحديث الأكثر طبيعية المطلوب فى السينما. إن هذه العضلات - عندما لا تستخدم فى الاستعراض - يمكن أن تخلق قدراً كبيراً من التوتر للمؤدى الجديد فى عالم السينما. إن المؤدى (الممثل) يشعر كأنه لا يبذل جهداً كافياً لأنه لم يعد قلقًا بشأن ارتفاع الصوت.

وأفضل شىء تفعله حيال هذه المشكلة أن تكون واعيًا بها، ولكى تكون أكثر وعيًا بالعضلات التى تعمل بها خلال الكلام، قم باختيار مونولوج كلاسيكى صعب سبق لك حفظه أو تمثيله، ثم استلق على أرض الغرفة وتنفس، وابدأ تحضيرك الوجدانى، واسمح له أن يستولى تمامًا على جسدك، وألق المونولوج بصوت خفيض كما لو أنك تقوله لشخص ينحنى عليك وينصت باهتمام شديد لكل كلمة تقولها، ويجب أن تنطق الكلمات بشكل شديد الحميمية. كن واعيًا بأن تأخذ وقتك كافيًا لتكون مسترخيًا تماماً وأنت تتكلم وتتنفس. أعط اهتمامًا خاصًا لظهرك وعضلات ساقيك. لا تقلق بشأن انخفاض الصوت (الصوت القريب من الهمس)، خاصة عندما تكون العاطفة قوية.

حاول أن ترخى كل عضلات ظهرك، واسمح للنَفَس أن يدخل فى منطقة أعلى الصدر. دع العاطفة تسيطر. اكسر هذا النمط فى التدريب عن طريق إشراك المونولوج الداخلى، والتوقف لأخذ التنفس. اعمل ببطء شديد. وفى كل مرة تتدخل العضلات

لتستعرض صوتًا قويًا، حاول أن ترخيها وتخفض صوتك. اترك عضلات فكك مسترخية، قد يتسبب ذلك فى أن تفقد التحكم فى النطق، لكن لا تقلق بشأن ذلك الآن، فسوف تستطيع أن تصلحه لاحقًا.

وإذا كنت تملك تكنيكًا صوتيًا ذا مهارات عالية، فأنت تملك بالفعل حوارًا وتفاعلاً مع آلتك، ومن المفترض أنك تستطيع ضبطها لتكون أكثر حميمية. وبعد أن تنهى المونولوج وأنت مستلق على الأرض، حاول أن تؤديه مرة أخرى وأنت جالس على الأرض، ثم وأنت جالس على كرسى، وهكذا حتى تؤديه وأنت تقف وتتحرك فى المكان، بينما مازلت تحافظ على الطبيعة الحميمية فى الكلام. إن من المفترض أن هذا التدريب سوف يضعك على الطريق لكى تجد طريقة فى ضبط آلتك لتلائم السينما.

ارتفاع الصوت وانخفاضه

فى العادة يكون التعليق فى دروس التمثيل التى أعطيها أنه لا يمكن سماع الممثلين وهم يؤدون مونولوجًا أو مشهدًا، وكان سؤالى الدائم فى تلك الحالة إذا ما كان من يتفرج يصدق سلوك الممثلين أم لا. إن ما أتفرج عليه هو: هل أصدق لغة جسد الممثل؟ هل كان وجهه معبرًا؟ هل كان جاذبًا لى لكى "أتفرج"؟ إن مدى ارتفاع الصوت والأداء ليس مهمًا بالنسبة لى طوال الوقت. فإذا وجدت السلوك صادقًا، وصدقت أن الممثل كان موجودًا فى المكان أو الموقف الذى يحاول أن يصوره، فإننى لن أهتم بإذا ما كنت قادرة على أن أسمعه أم لا. إن ضبط مستوى الصوت يمكن تحقيقه فى وقت لاحق، أو حتى تتم إضافته لاحقًا كما هو الحال فى معظم أفلام السينما. (وذلك بتسجيل الصوت بعد التصوير فيما يعرف باسم "الدوبلاج"، حيث يقف الممثل أمام ميكروفون شديد الحساسية، واضعًا فوق رأسه سماعات موصولة بالميكروفون، إنه يشاهد أداءه على الشاشة، وينطق بالكلمات بحيث تتطابق معها حركات شفاة الشخصية، وهذه العملية تتطلب مهارات عالية فى الإنصات).

إن انخفاض الصوت ليس مشكلة فى التمثيل السينمائى، إننا فى الحياة العادية نخفض من صوتنا عندما نكون غير واثقين من أنفسنا، أو عندما نشعر بعواطف قوية مثل الخوف – وهى صفة سحرية فى الفرجة عليها – يمكن أن يتسبب فى انخفاض الصوت أيضاً. وفى بعض الأحيان يكون انخفاض الصوت علامة على أن الممثل لم يجد العنصر الأساسى فى الشخصية، لذلك فإن الصوت سوف يتراجع أو يتوقف تماماً. إن ذلك يحدث ليسمح للممثل بأن يفحص الشىء المفقود، ويملأ اللحظة بالظلال المرهفة خلال عملية اكتشافه. (ملاحظة من المترجم: اعتدنا فى اللغة العربية على استخدام المذكر للتعبير عن المذكر والمؤنث معًا، مثل "اكتشافه"، لكن المؤلفة – مثل العديد من المؤلفين فى الغرب الآن – تستخدم المذكر والمؤنث معًا" "اكتشافه أو اكتشافها". بل إن المؤلفة – بوصفها امرأة تنحاز كثيراً فى العديد من المرات إلى استخدام المؤنث وحده!!). ويجب على المرء ألا يجهد الصوت لكى يستخدم ارتفاعه للتغطية على ما هو مفقود فى الحياة الداخلية.

إن الصوت على المسرح – بما فى ذلك صوت الممثل – يوجه المتفرج لكى يحول انتباهه إلى هذا الصوت. أما فى السينما يتفرج على ما هو موجود أمامه على الشاشة. إن ما يوجه انتباهه إليه قد تم اختياره بالفعل من خلال كادر الكاميرا، وفى بعض الأحيان يكون من يتحدث ليس هو الشخص الذى نراه فى الكادر، إن من نراه فى هذه الحالة هو الشخص الذى ينصت، مثله مثل المتفرج.

إن كل العناصر الأساسية فى كل أنواع التمثيل هى ذاتها، ولكن عملية التحضير لدور سينمائى تقتضى خطوات وأولويات مختلفة عنها فى التمثيل للمسرح. فكل شىء يجب أن يبدأ بالاسترخاء، والتوجه للتركيز، وبعد ذلك فإن النَفَس يجب أن يتحرك خلال كل لحظة لكى يفحص هذه اللحظة فحصاً كاملاً. والصوت يعبر عن اللحظة إما بصوت مجرد أو بالكلمات، ويجب أن تبدأ دائمًا بكلماتك الخاصة، أما النص الفعلى الحقيقى فسوف يأتى أخيراً. ولكى تنجح فى هذه العملية فإن ذلك يحتاج إلى الكثير من المهارات والوقت.

وسوف تكون الفصول الأربعة التالية حول استخدام الحواس لخلق أوجه وعناصر مختلفة من الشخصية والأداء أمام الكاميرا. وسوف تستخدم دائمًا عملية الاسترخاء والتركيز كنقطة بداية.

سنبدأ بالإنصات، فداخل مستطيل الكادر الذى تصنعه الكاميرا يكون الإنصات هو المهارة التى تأخذ مكانة الصوت القوى فى المسرح، الإنصات للممثلين الآخرين، والإنصات للعالم من حولك، والإنصات لصوتك الداخلى الخاص.

الفصل الرابع

الإنصات

من أهم القدرات التى يشترك فيها كل الممثلين (فى الوسائط الفنية المختلفة) هى مهارة الإنصات. فالممثلون يطورون باستمرار قدرتهم على الإنصات لبعضهم البعض والإنصات لأنفسهم أثناء التمثيل. إنها إحدى القدرات التى تسمح للممثل باستيعاب ما يحدث حوله، إنه يسمع، ويستجيب لما يسمع من خلال رد فعل. ومن خلال هذه الاستجابة، نحصل على معلومات عن العالمين الداخلى والخارجى اللذين يعيش ويوجد فيهما الممثل. إن بساطة الإنصات – ومن ثم صعوبته العميقة – يتم التقليل من شأنها كثيرًا بواسطة غير الممثلين أو الممثلين المبتدئين، لكن عندما يكتسب الممثل خبرة أكبر وأكبر، فإنه يتضح له قدر أهمية هذه المهارة داخل دائرة التركيز فى التمثيل.

على الشاشة تدعونا الكاميرا من خلال اللقطات القريبة إلى أن نرى الممثلين منهمكين فى شكل شديد الرهافة للإنصات. إننا نشارك فى العوالم الخاصة للشخصيات فى القصة، ونرى ردود أفعال هذه الشخصيات بطريقة لا نجدها إلا فى أكثر العلاقات الإنسانية حميمية فى الحياة. ويدور قدر كبير من هذه الحميمية حول الكيفية التى نرى بها الشخصيات تُصدر ردود أفعالها تجاه ما يقال لها، كما لو أننا كنا الذين يتحدثون إليهم، إننا لا نراهم وهم ينصتون للآخرين فقط، ولكنهم ينصتون إلى أفكارهم الداخلية الخاصة، والإنصات إلى أفكارك الداخلية الخاصة نسميه

التفكير، وعندما نشهد أفكار الممثلين على الشاشة، فإننا ننجذب إلى القصة، ولو كان الفيلم مصنوعًا جيدًا فسوف نتوحد مع الشخصيات ونعيش معها تجاربها.

الفرجة على مشاهد الأفلام من أجل الإنصات

الطريقة المثلى لكى أوضح لك أهمية الإنصات بالنسبة للتمثيل السينمائى هى أن أقول لك أن تتفرج على الأفلام العظيمة وتعطى انتباهًا خاصًا إلى كيف ومتى ينصت الممثلون، وكيف يؤدى ما يستمعون إليه إلى أن يقوموا بفعل، وكيف يستجيبون.

ومن الأفلام العظيمة التى يمكنك أن تتفرج عليها من أجل مهارة الإنصات فيلم "كازابلانكا". ففيه العديد من الأمثلة التى يستخدم فيها الممثلون حاسة السمع لحكاية قصة الفيلم، وبعض أقوى المشاهد هى حين تنصت الشخصيات للموسيقى، وهناك مشاهد عديدة منها فى الفيلم.

يحدث المشهد الأول بعد وقت قصير من دخول إيلزا (إنجريد بيرجمان)، عندما تطلب من سام أن يعزف اللحن الذى تحبه مرة أخرى. إننا هنا نرى الرغبة، والشعور بالألم، عند سماعها أغنية "كلما مر الزمن"، والتى سوف تنبعث بداخلها ذكريات ماضٍ معقد. إن اللقطات القريبة لبيرجمان وهى تدندن وتنصت إلى هذه الأغنية تضىء الشاشة بصور خالدة للحب الضائع وللرغبة. وفى تناقض مذهل مع ضوء إيلزا المشع، فإن ريك (همفرى بوجارت) ينصت لنفس الأغنية بعد ذلك بلحظات فى مشهد مظلم يعبر عن اليأس والإفراط فى شرب الخمر. إن عذابه وصراعه ظاهران ونحن نتفرج عليه وهو جالس إلى طاولة وهو ينصت للأغنية. وهذان المشهدان مصممان بواسطة المخرج والنص بطريقة تجعلنا ننجرف إلى عالمهما، الماضى والحاضر، ببساطة عندما نتفرج عليهما وهما ينصتان للأغنية التى تربط العلاقة بينهما. هنا يظهر عمل المخرج شديد البساطة، أن يجلس وينصت، لكن من الواضح عندما تتفرج على هذين المشهدين أن هذا الفعل البسيط يجب أداؤه بكل الإمكانات من أجل تحقيق تأثير مثير للمشاعر.

الإنصات فى الحياة

عندما تنصت إلى التمثيل، فأنت تستخدم إحدى حواسك، حاسة السمع. وفى أحيان عديدة فإنك فى الحقيقة تنصت إلى شيء موجود، مثل صوت ممثل آخر، وفى أحيان عديدة أخرى تقوم بالإنصات من الذاكرة، لأن الأصوات الحقيقية التى يسمعها المتفرج عندما اكتمل الفيلم لم تكن موجودة خلال التصوير. (أى أنك تمثل أنك تنصت إلى شيء ما خلال التصوير، بينما هذا الشيء وصورته غير موجودين فى موقع التصوير بالفعل، لذلك فأنت تتخيلهما وتنصت إلى هذا الخيال – المترجم). إن ما تفعله هو أن تنصت وتستجيب لأصوات من ذاكرتك الإبداعية الخاصة ولكى تستخدم هذه المهارة بشكل فعال فى التمثيل الاحترافى، فلابد من تطوير هذه المهارة لهذا الهدف بشكل خاص. وأفضل طريقة لتطويرها هى أن تصبح واعيًا لما تنصت إليه فى حياتك اليومية، وتفحص كيف يترك أثره عليك.

إذا سألت معظم الناس أى شيء ينصتون إليه، فإنهم سوف يذكرون نوعًا من الموسيقى أو المحطة الإذاعية. إنهم لن يستجيبوا لسؤالك بشكل طبيعى بإجابة مثل: "آه، إننى أنصت إلى المطر" أو "إننى أحب أن أنصت إلى صوت ملعب الأطفال فى الناحية المقابلة من الشارع"، أو "إننى أنصت إلى كل الضجيج داخل رأسى". فى الحقيقة أننا ننصت إلى كل أنواع الأشياء طوال اليوم، وجميعها يؤثر فى أفعالنا وقراراتنا. إن حاسة السمع لدينا، مثل كل حواسنا الأخرى، تعمل جاهدة على أن تحذرنا، وتحمينا، وتهدئنا، وتخبرنا بالعالم من حولنا. إن هناك الآلاف من الأصوات فى العالم نستمع إليها فى حياتنا اليومية، والمواقف التى تحيط بهذه الأصوات تشكل معنى هذه الأصوات بالنسبة لنا.

فى يوم الثلاثاء، الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١، يوم الهجوم الإرهابى على مركز التجارة العالمى، كنت فى منزلى فى مانهاتن أعمل فى هذا الفصل ذاته الذى أكتبه الآن. كان الراديو مفتوحًا، وبرغم أننى لم أكن "أنصت" إليه، فقد سمعت البيان بأن أحد برجى مركز التجارة العالمى قد أصيب بطائرة. لم أستطع أن أرى البرجين من

نوافذى، ولم أستطع أن أسمع الانفجار الأول وكل الأصوات المفزعة التى تلته، ولكن كل صوت من هذا اليوم محفور فى ذاكرتى وسيظل كذلك بقية حياتى.

إننى أتذكر صوت وابل "السارينات" المستمرة القادمة من كل اتجاه، وكانت جميعها تتجه بجنون إلى وسط المدينة، صوت مفتاح زوجى فى باب شقتنا، وهو ما جعلنى أشعر براحة عميقة: "شكراً لله، إنه حى، إنه فى أمان"، صوت أحد أفراد العائلة أو صوت صديق على الطرف الآخر من الهاتف: "شكراً لله، إنهم أحياء، إنهم فى أمان"، صوت مجموعة من سيارات البناء الثقيلة تتجه إلى الشارع الثانى فى بداية المساء، رافعات الأوناش والحفر والجر، وهى تصدر الصرير خلال تحركها الحثيث تجاه ما أصبح يعرف باسم "جراوند زيرو". (مصطلح يطلق عندما يُزال البناء ويترك مساحة فضاء فارغة من الأنقاض - المترجم).

كان أكثر صوت يثير القشعريرة فى ذلك اليوم هو صوت الصمت خلال الليل، صوت لا يسمعه المرء أبداً فى مانهاتن. إننا نسكن بالقرب من مستشفى "بيل فو"، حيث كان مئات الأطباء وعمال الإسعاف يقفون انتظاراً لوصول المصابين. لقد ذهبت إلى فراشى وأنا أتوقع صوتاً مستمراً لسارينة الإسعاف يسود خلال الليل، واعتبرت ذلك سبباً فى راحة أتوقعها، واثقة من أن الأطباء الماهرين سوف يقومون بعملهم. لقد استيقظت مرتين أو ثلاثاً بينما يحيط بى العرق والذعر والحزن، وتطبق هذه المشاعر على صدرى كأنها قبضة الموت، لأننى كنت أسمع صوت الصمت المطبق. صمت، ليست هناك سيارات إسعاف، ليس هناك صوت، قليلون جداً نجوا من الحادث، صمت.

إن من هم مثلى، من لم يكونوا عند "جراوند زيرو" فى ذلك اليوم، سوف يتذكرون هذا خلال أصوات الحياة اليومية العادية - مفتاح فى الباب، صوت إنسان، دوران محرك "ونش". لقد اتخذت هذه الأصوات، وأصوات أخرى عديدة، معنى غير عادى فى يوم سوف يغير حياتنا لسنوات عديدة قادمة. استولى علىَّ فى ذلك اليوم نوع غريب من الصفاء. لقد كان هناك انتزاع لما هو غير مهم: لقد اتخذت قرارات فى اللحظة كما فى المستقبل. لقد فصلت ماله معنى عما لم يكن له معنى، لقد كان العالم مملوءاً بإحساس

من العفوية والشعور باللحظة. كل لحظة أصبحت قيِّمة، ووسط الكارثة من حولى أدركت كم أن الحياة قيِّمة. الحياة سلسلة من اللحظات، والإدراكات، والاختيارات، ولكن قبل كل شيء، إنها قصيرة بشكل مؤلم. يجب أن تعيش الحياة إلى أقصى حد ممكن. اللحظة الحاضرة هى كل شيء.

إعداد بناء حسى

الاختيارات الحسية فى التمثيل لا يتم صنعها فى العادة من آثار أو بقايا بقيت فى الذاكرة من يوم تاريخى، ولكننى استخدمت هذا اليوم التاريخى لأوضح كيف أن الممثل يمكنه أن يحدد - ويأخذ - من هذا اليوم ما يشكل له خبرة قوية. وعندما تقوم بتحديد اختيارات للتمثيل، فإنها يجب أن تُصنع بقدر كبير من حيوية الأشياء التى تشكل أهمية بالنسبة لك. وليس على أى إنسان غيرك أن يفهم لماذا هذا الاختيار الحسى المحدد يحمل تلك الطاقة الكبيرة لك، فتلك هى مادتك الخاصة. ويجب أن يكون للاختيار طاقة وقوى لكى يغذى بها الشخصية بإحساس من العفوية والواقعية. سوف يحكى النص القصة، أما أنت كممثل فإن عليك أن تمد القصة بلحظات الحياة.

إن من المستحيل أن نقول ماذا استخدم ممثل عظيم لكى يحقق تأثيراً معيناً فى مشهد كلاسيكى ظل فى ذاكرتنا عبر الزمن، إننا لو حاولنا ذلك فلن يكون إلا ضرباً من التخمين، لكن أى ممثل يعمل اليوم يمكنه أن يستخدم حواسه ويطورها لتحقيق تأثير أكبر وهو يقوم بالتمثيل. والممثلون يستطيعون أن يجدوا طريقهم الخاص بجمع تلك الحواس معًا وإحضارها إلى الشاشة.

وعندما أقول "جمعها معًا" فإننى أعنى أخذ نتائج التدريبات الحسية واستخدامها بطرق شخصية فردية ومتفاوتة، بالاعتماد على فحصك وتقييمك خلال التدريب. ومن أجل أن تفعل ذلك، فإن عليك أن تعد نظامًا للعمل متسقًا ومنضبطًا. عليك أولاً أن تلاحظ نفسك فى حياتك اليومية، ثم تقوم بإعداد بناء لعمل منضبط، وهنا يجب على

المرء أن يعمل ساعتين متصلتين أربع مرات أسبوعيًا على الأقل، ويجب أن يتألف العمل من تدريبات الاسترخاء، ثم التدريبات الحسية. وقد تقودك التدريبات الحسية إلى عمل الشخصية أو أنها يجب أن تكون موجهة فقط لهدف اكتشاف إمكانات آلتك الحسية. وهذه العملية الخاصة بالبناء الحسى تتم عادة ببطء شديد فى البداية، حيث يتم فحص كل لحظة فحصًا كاملاً للتأكد من الصدق والواقعية. ومن الأمور الأساسية أن مراحل التعلم فى هذا العمل هو أن يتعلم المرء ألا يصطنع الشعور بإحساسات غير موجودة بالفعل، فيجب فحص كل لحظة من أجل التأكد من صدقها. هل أشعر بهذا الإحساس أم أننى لا أشعر به؟ هل سمعت هذا الصوت أم أننى لم أسمعه؟ هذه الأسئلة ومثيلاتها يتم إدماجها فى العمل الحسى الأساسى، إذا لم تكن تشعر بالإحساس الذى تريده فيجب عليك الإقرار بذلك، وتنتقل إلى اللحظة التالية. وعندما تعمل بهذه الطريقة فأنت تقوم بتطوير القدرة على التعرف على الأحاسيس الحسية التى سوف تكون مفيدة للتمثيل. ومن خلال التجربة والخطأ سوف تجد مفاتيحك الحسية الواقعية، وبعد أن تقوم بالعمل عليها بشكل متسق لفترة كافية من الزمن، سوف تصبح استجابتك الحسية تلقائية.

والقاعدة العامة التى تقوم على التجربة العملية فى هذا الصدد أن اتخاذ قرار للذاكرة الحسية هو أن تختار شيئًا قد حدث لك منذ سبع سنوات على الأقل فى ماضيك. لقد تعلمت، واكتشفت من خلال تجربتى الخاصة، أنه كلما ذهبت أبعد فى الماضى فإن الاستجابات تكون أكثر قابلية للاعتماد عليها. أما إذا كان الحدث يعود إلى الماضى القريب، فإن ذاكرتك الحسية ستكون سريعة الزوال، ولن تستطيع الاعتماد عليها لخبرة التمثيل الاحترافى. كما أن الأحداث الصادمة جدًا فى حياتك يجب التعامل معها بحذر شديد، لأنها فى بعض الأحيان تكون معوقة عند استخدامها فى تكنيك التمثيل. ويجب أن تتذكر دائمًا أنه فى التمثيل يجب أن تكون قادرًا على الإعادة والتكرار، ومعايشة شىء ما معايشة كاملة لمرة واحدة ليس إلا البداية. يجب عليك أن تجد المفتاح لإعادة خلق ما فعلت. وبالنسبة لطلبتى الذين يكونون فى العشرين من عمرهم أو أقل، فإننى أسمح لهم بالعودة إلى خمس سنوات إلى الماضى بسبب الحدود التى يفرضها على خبرتهم وتجربتهم صغر سنهم.

الإنصات للموسيقى من الذاكرة

هنا تدريب جيد لكى نبدأ فى توسيع مهاراتك على الإنصات. إن كثيراً من الناس يقوم بهذا التدريب مرات عديدة فى حياتهم، ولكننا هذه المرة سوف نقوم به من خلال بناء، وبهدف تحقيق القدرة فى النهاية على استخدام النتائج للتمثيل أمام الكاميرا.

فى حالة ذلك المشهد من فيلم "كازابلانكا"، إن الممثلين ينصتان إلى نفس الأغنية التى يسمعها المتفرج، وهذه الأغنية مهمة بالنسبة للفيلم. إن ذلك استخدام حَرْفى للإنصات إلى الموسيقى، لكنه لا يتم دائماً بهذه الطريقة، ففى بعض الأحيان يستخدم الممثل الإنصات لأغنية من الذاكرة، لأنه ليس من الواضح ما هى الموسيقى الفعلية التى سوف تستخدم فى النسخة النهائية من الفيلم. ويمكن أيضاً استخدام الإنصات لأغنية من الذاكرة لخلق تأثير فى حالات أو ظروف عاطفية معينة. إننا نعرف جميعاً كيف أن الموسيقى المرتبطة بالذكريات يمكن لها فى لحظة أن تبعث أحاسيس الفترة المرتبطة بهذه الموسيقى. ومن أجل هذا النوع من الاستجابة العاطفية للتمثيل، يجب أن يمكن الاعتماد عليها، وبالتالى يمكن ترجمتها بشكل واعٍ.

والموسيقى التى تختارها من أجل هذا التدريب يجب أن تعنى شيئًا بالنسبة لك. يجب أن تختار أغنية أو مقطوعة موسيقية ترتبط بها بشكل قوى على الأقل منذ سبع سنوات مضت، وإذا كنت فى العشرين من عمرك أو أصغر، فخمس سنوات تكفى.

١- استلق على الأرض فى وضع مريح، وشغِّل المقطوعة الموسيقية التى اخترتها. استمع إليها. لا تجعل العاطفة أو الذاكرة اللتين توحى بهما الموسيقى تجرفانك بعيداً، وبدلاً من ذلك ركز على ملاحظة الإحساسات الجسمانية للسمع وكيف تؤثر على بقية الجسم.

٢- شغل نفس المقطوعة عدة مرات (إذا كانت شديدة الطول، قم باختيار مقتطف من عدة دقائق منها). ابق فى مكانك مستلقياً مسترخياً تتنفس بعمق. يمكن أن يساعد التركيز أن تغلق عينيك أو تجرى التدريب فى غرفة مظلمة.

٣- انهض وابدأ الحركة فى الغرفة، وافحص كل جسدك إذا ما كانت هناك جيوب للتوتر. فك هذا التوتر من خلال الحركة أو الصوت بينما الموسيقى لا تزال تدور. إن ذلك يعنى بالضرورة أن ترقص على الموسيقى، لكن الأمر قد يبدأ بتلك الطريقة. أعط اهتمامًا خاصًا بالتأثيرات الجسمانية التى تحدث، ضيق فى تجويف المعدة على سبيل المثال، واهتم بكيفية فك هذا الشعور.

٤- الآن أوقف تشغيل الموسيقى، واستلق مرة أخرى على الأرض. عد إلى الاسترخاء والتنفس. حاول أن تسمع الموسيقى تدور فى أذنيك. لا تقم بغنائها أو دندنتها. اسمعها تدور من الذاكرة فى رأسك. ركز على أذنيك والقناة الداخلية للأذن.

٥- لا تقلق إن لم تستطع أن تفعل ذلك بسهولة كما كنت تتخيل. إن ذلك سوف يكون أكثر صعوبة فى تحقيقه مما تتصور، إلا إذا كنت موسيقيًا. عد فقط واستمع بعناية. اشعر بالأحاسيس داخل الأذن بينما تدور الموسيقى. ركز على الجزء من الأذن الذى يلتقط الصوت، واشعر بالصوت وهو يتحرك داخل الأذن. هنا نصيحة صغيرة: لا تشغل الموسيقى عالية جدًا، من الأفضل أن تجعلها ناعمة وهادئة، عندئذ سوف تدفعك إلى أن تنصت إليها جيدًا، والموسيقى العالية تطغى على الأذن، ولن تكون قادرًا على الشعور بالأحاسيس المرهفة التى تسببها الأنواع المختلفة من الموسيقى. إن هذه الترددات المرهفة للصوت هى التى سوف تستدعى الموسيقى إلى ذاكرتك لاحقًا. حافظ على الوجه والرأس والجزء العلوى من الجسم فى حالة استرخاء بقدر الإمكان، وكما هو الحال دائمًا: حافظ على التنفس بعمق.

٦- بمجرد أن تحصل حتى على شذرة من الموسيقى فى ذاكرتك، وتكون قادرًا على سماعها بدون غنائها أو دندنتها، يمكنك أن تتحرك فى الغرفة مرة أخرى. أنت لا تحتاج إلى سماع أجزاء كبيرة من الموسيقى، مجرد شذرة تفى بالغرض. ويجب أن يتم تغيير الوضع وتحريك الجسم بعناية بمجرد حصولك على هذه الشذرة الصغيرة، لأن ذاكرة الحواس تكون شديدة الرقة فى البداية، وأى تغيير يؤثر فى قوتها، ففى بعض الأحيان تزيد الحركة من هذه القوة، وفى أحيان أخرى تقوم الحركة بإبطال هذه القوة

تمامًا، لذلك تأكد إذا ما كنت تستطيع إعادة خلق الأصوات التى تحاول سماعها فى ذاكرتك وأنت تتحرك. إن الأمر يشبه وضع مستحلب اسمرار البشرة مع التعرض للشمس، إنك تحتاج إلى وضعه المرة بعد الأخرى إذا ذهبت للعوم.

٧- عندما يبدو أن الموسيقى يمكن الاعتماد عليها فى ذاكرتك، تحرك فى الغرفة، وابدأ فى رفع أو خفض مستوى صوت الموسيقى وأيضًا فى تغيير الاتجاه القادمة منه. سوف يكون ذلك فى البداية مفهومًا صعبًا . نحن نعرف ذهنيًا أن الصوت فى ذاكرتك، لذلك فإنه سوف يكون دائمًا فى رأسك، لكن ذاكرة الحواس تصبح فاعلة فقط عندما يمكن عرضها والتعبير عنها لتوصيل محيطك الخارجى أو حالتك الداخلية للناس الآخرين. وبالنسبة لبعض الأشخاص سوف يكون ذلك امتدادًا طبيعيًا للتدريب، لكنه سوف يتسبب فى التشوش لأشخاص آخرين. وأيًا كانت الحالة، عبِّر دائمًا عن اللحظة بشكل صادق واستمر فى التدريب، ليست هناك أبدًا طريقة واحدة لأداء ذاكرة الحواس، فتجربة وتعبير كل فرد متفردان ، وتلك هى النقطة الأساسية.

٨- شغل الموسيقى بصوت هادئ، كما لو أنها كانت تأتى من غرفة أخرى. أنصت بعناية، واجعل عملية الفحص تقوم بخلق واقع تحاول أن تسمع شيئًا منه لست متأكدًا من وجوده. اسأل نفسك:

- هل أسمعه أم لا؟
- من أين يأتى؟
- هل هو يأتى من غرفة أخرى غير التى أوجد فيها أم لا؟
- تساءل عمن يقوم بعزف هذه الموسيقى وما هو السبب.

وفى عملية الفحص تلك تبدأ عملية التمثيل فى ظروف معينة مرتبطة بذاكرة الحواس. إن عملية الفحص هى ذاتها التى تستخدمها لفحص الواقع فى استجابة حسية معينة، وتمتد هذه العملية إلى خلق محيط أكبر خارج ذاتك. إذا كنت تعمل بهذه الطريقة فسوف يصدق المتفرج ما تقوم بعمله . وقد تكون لديك فى البداية ردود فعل

استعراضية صريحة أو مبالغًا فيها خلال قيامك بعملية الفحص، لكن بمرور الوقت سوف تكتسب مزيداً من التحكم، وسف تصبح ردود الأفعال أصغر وأقوى وأوضح.

٩- خلال حركتك فى المكان، حاول أن ترفع الصوت أو تخفضه باستخدام تعبير "لو": لو كانت الموسيقى قادمة من غرفة أخرى، فماذا سوف يكون مستوى ارتفاعها؟ دع حاسة السمع هى التى تجيب على سؤالك. لو تحركت أقرب فى اتجاه المصدر الذى تأتى منه الموسيقى، كيف سيزيد مستوى ارتفاعها؟ دع أذنيك تجيبان على السؤال. اطرح السؤال ثم انتظر الإجابة.

إننى أعتقد أن من المفيد مراقبة الحيوانات، مثل القطط والكلاب، ولاحظ كيف تستخدم مهاراتها فى الإنصات. إن حاسة السمع لديها أكثر رهافة مما لدينا، وآذانها يمكن أن تفعل أشياء لا نستطيع فعلها، مثل ضبط اتجاهها لكى تلتقط ترددات الصوت على نحو أفضل، لكننا نستطيع بسهولة أن نلاحظ كيف أن الصوت يؤثر على كامل جسد هذه الحيوانات وحالاتها. إننى أحب أن أراقب كلبًا وهو ينتظر بشوق إلى جانب الباب، مزمجراً ومهتزاً لأن سيده على وشك العودة إلى المنزل. إن الكلب يقوم بردود أفعال لحاسة السمع عنده، وما تنقله حاسة السمع إلى الكلب يخلق استجابة جسمانية نقية وقوية. إن استجابة الكلب لما يدخل إلى حواسه تكون دائمًا استجابة شديدة الوضوح بحيث يمكننا أن نلاحظها. وهناك الكثير الذى يمكننا أن نتعلمه من مراقبة الحيوانات، خاصة فى عفوية واقع اللحظة بلحظة.

الإنصات للموسيقى من أجل دراسة الشخصية

يمكن أن يكون الإنصات للموسيقى من أجل دراسة الشخصية فيه الكثير من المتعة، كما أنه عظيم الفائدة لخلق استجابة الشخصية والمحيط الذى تعيش فيه. لقد كررت مراراً أن الوسيط السينمائى يحتاج إلى إيماءات مرهفة، والإيماءة التى تتكون نتيجة الإنصات إلى الموسيقى من الذاكرة هى إيماءة مضبوطة تمامًا على اللقطات

القريبة المستخدمة فى السينما. وسواء كان هذا التدريب سوف يفيدك فى المواقف الاحترافية أم لا، فإن هذا يعتمد على موهبتك وتفضيلاتك الشخصية، ولكنه تدريب جيد لتطوير مهارات الإنصات بينما تقوم بمهام أخرى.

لو كنت اخترت لتوك شخصية لتعمل عليها فى التدريبات، فإن الموسيقى التى اخترتها لتدريب الإنصات ربما كانت بالفعل ذات علاقة بهذه الشخصية. إن اللاوعى يعمل عادة بهذه الطريقة، إنه يصنع ارتباطات واختيارات هى الأفضل لما نحاول عمله فى هذه اللحظة. وإذا لم تكن تشعر أن الموسيقى التى اخترتها لها علاقة بالشخصية، حاول مرة أخرى أن تصنع ارتباطًا بينهما. إن هناك مسارات لا تقوم فى العادة باختيارها بشكل واعٍ، فإن اختيارك الواعى سوف يكون شديد الحَرْفية وأقل قوة وإثارة للاهتمام. والموسيقى التى اخترتها قد تجعلك تشعر بأشياء يمكن أن يكون المفتاح الرئيسى لدوافع الشخصية. إن اختيارات ذاكرة الحواس تبنى عادة منطقها الخاص، وحتى لو كان كل شىء من خلقنا فإنه ينبغى علينا أن ندرسه بعناية لنرى كيف يمكن أن ترتبط عناصره معًا.

وعلى سبيل المثال، لو كانت الشخصية التى اخترتها شخصية قوية وشديدة الثقة بنفسها، ولا تُظهر أى خوف أو تردد، وكانت الموسيقى التى تعمل عليها تجعلك تشعر بالضآلة وعدم الأمان، فإنه يمكنك ان تجد طريقة للجمع بين هذه العناصر المتناقضة لتخلق شخصية أكثر تعقيداً. إننا إذا رأينا شخصاً يناضل لكى يتغلب على الشعور بعدم الأمان بأن يقتحم لكى يستعرض قوته، فإن هذا يصبح أكثر إثارة للاهتمام بالنسبة لنا. إننا يجب أن نرى الصراع فى الإيماءة الصغيرة المرهفة للوجه وأنماط التفكير، وقد لا يكون هذا فى النص أو الحدث المكتوب فى السيناريو. وإذا عدنا إلى نموذج فيلم "كازابلانكا" ومشهد إنصات بوجارت للحن "كلما مر الزمن"، فإننا نرى فى هذا المشهد العظيم صراعه وقلقه. إن هذا الفيلم يسمح لنا بأن نسمع الأغنية جيداً، ولكن ماذا يكون الحال فى فيلم آخر، نرى فيه الممثل وحده فى غرفته، أو لقطة قريبة له وهو وسط الزحام، ومن المفترض أنه يُظهر نفس النوع من الصراع ورد الفعل الجريح،

ولكن بدون مثل هذه الأغنية المحورية المهمة بالنسبة لنا؟ إن المتفرج يسمع الأصوات المتحركة الموضوعة على شريط الصوت بعد أن ينتهى الممثل من عمله بوقت طويل، والممثل فى هذا المشهد يكون وحده ولا صوت هناك إلا صوت دوران الكاميرا، إنه صوت يشبه الصمت المطبق (ومع ذلك فإنه يتخيل أنه يسمع هذه الأغنية المهمة – المترجم). وهناك أشياء عديدة يمكن للممثلين استخدامها لخلق تلك الأنواع من نوافذ التعبير الخاصة، التى يستطيعون استدعاءها لكى يقوموا بالتمثيل فى السينما، والإنصات للموسيقى باعتبارها ذاكرة الحواس هو واحد من نوافذ التعبير.

الإنصات للممثل الآخر

فى الحياة بعضنا يجيد الإنصات، وبعضنا الآخر ليسوا كذلك. وفى بعض الأحيان تضطرنا الظروف للإنصات، وفى أحيان أخرى نوقف عمليات الإنصات. إننا فى الحياة نسمع على نحو انتقائى ما يقوله الناس لنا، وهو يعتمد على درجة اهتمامنا، لكن كممثل، وممثل سينمائى على نحو خاص، فإنك يجب أن تنصت دائمًا بكل عضلة من عضلات جسمك. حتى لو كنت لا تبدو منصتًا، فإنك يجب أن تبدو كذلك، ليس فقط لكى تسمع الكلمات التى تنبهك لأن تبدأ سطور حوارك أو تقوم بالفعل المكتوب فى النص، ولكن أيضًا لكى تعطى الاستجابة المطلوبة للحظة التالية. ويمكن للممثل أن يقرر بدرجة ما، ومسبقًا، ماذا سوف تكون استجابته عندما يحين دوره فى الحوار أو الحدث، ولكن يجب أن تأتى الاستجابة مباشرة من اللحظة السابقة لكى تخلق أداء متسقًا متماسكًا. ومن أجل تحقيق ذلك فإنه يجب على الممثل أن ينصت للممثل الآخر، ولنفسه، لأفكاره الداخلية الخاصة.

يتم تصوير المشاهد السينمائية فى التقاطات متعددة، تتراوح من الزاوية الأكثر اتساعًا: اللقطة التأسيسية، إلى أشد الزوايا ضيقًا: اللقطة القريبة والقريبة جدًا. ومعظم المشاهد يتم تقسيمها إلى شذرات عديدة، ويظل الممثلون يكررون نفس السطور والحركات، الجسمانية والوجدانية، فى الوقت الذى تحتاج الكاميرا إلى تعبير أكثر

وأكثر حميمية كلما زادت اقترابًا. وعندما نرى ممثلاً فى لقطة قريبة، فعادة ما يكون شريكه فى المشهد غير موجود أصلاً فى موقع التصوير. إن الممثل الذى يتم تصويره ينظر إلى نقطة حمراء موضوعة فوق الكاميرا باعتباره خط بصره، بينما يقوم مساعد الإنتاج - بدون مشاعر - بقراءة آخر جملة فى سطور الحوار السابقة (لكى يدخل الممثل بعدها بسطور حواره وهو مندمج تمامًا فى الدور - المترجم). إن ذلك يخلق صعوبة فى التمثيل وأنت وحدك، بينما تبدو أنك فى وسط مشهد (يجمعك بممثلين آخرين يجسدون الشخصيات الأخرى فى الفيلم - المترجم). ولعل هذا هو أصعب شىء فى التمثيل السينمائى، والذين ينجحون فيه هم الذين نتذكرهم بعد أن نشاهد الفيلم. وذلك يحتاج إلى معرفة مدهشة بذاتك، كما يتطلب شجاعة لمواجهة نفسك، ولكى تفعل ذلك فلابد أن تكون قادرًا على الإنصات لأفكارك ودوافعك الداخلية الخاصة بك.

وإذا وضعنا فى الاعتبار أن مشهدًا يستغرق خمس دقائق على الشاشة يمكن أن يحتاج إلى يوم كامل لتصويره، فكيف يقوم الممثلون بالإعداد لهذا الشكل المركز من الإنصات؟ هناك دائمًا طرق عديدة للوصول إلى نفس النتائج، ولكن التدريب التالى قد يساعدك فى خلق واكتشاف العضلات التى تساعدك على الصمود لذلك الوقت الطويل من الإنصات إلى شخص ما يتكلم والإنصات إلى أفكارك الخاصة بك.

كتابة اليوميات كمونولوج داخلى

يمكن أن تؤدى التدريب التالى وحدك، لكنه يكون أكثر فائدة عندما تقوم به مع مجموعة، وحتى أنه لم يكن لديك فصل دراسى للتمثيل، فهناك فى العادة أشخاص تعرفهم يرغبون فى المشاركة معك. إن الممثلين والناس الذين يريدون أن يمثلوا يميلون إلى البحث عن بعضهم البعض وتكوين مجموعات، ولقد رأيت ذلك يحدث فى كل مكان، فالناس الذين يحبون التمثيل يعثرون دائمًا على بعضهم.

وإذا كنت مضطرًا لأداء هذا التدريب وحدك، فإنك يجب أن تؤديه كما لو أن هناك أشخاصًا يتفرجون عليك، وسوف أتناول تكنيكًا مخصصًا لذلك فى الفصل السادس.

العمل أمام مجموعة

كل فرد في المجموعة يعمل دائمًا، سواء كنت الممثل الذى فى المقدمة، فيما أسميه "المقعد الساخن"، أو كنت فردًا من مجموعة تراقب ما يحدث. إن المجموعة تقوم بوظيفة "المراقبين المشاركين"، وليس كمتفرجين يجلسون وهم يقولون بداخلهم: "أرنى ماذا تستطيع أن تفعل". إن لدى أفراد المجموعة مسئولية المراقبة، إنهم موجودون من أجل الممثل الذى يؤدى أمامهم. وإذا كنت فى "المقعد الساخن" فيجب ألا تشعر أنك أمام قضاة يحكمون عليك، فإنك لو شعرت بهذه الطريقة فذلك يجب أن يكون بسبب تركيبتك النفسية، وليس لأن المجموعة تجلس هناك لتحكم عليك. ودائرة التركيز تشمل المجموعة كلها، كما لو أن الجميع موجودون فى المشهد.إن هذا لا يعنى أنه بسبب كونك فردًا فى مجموعة فسوف تفقد فرديتك الخاصة بك. على العكس، فإنك سوف تشتغل على تركيزك الخاص بك، وتنفسك، وإنصاتك لأفكارك الداخلية، بنفس الجهد والإتقان الذى يبذله الممثل الذى يعمل أمامك.

١- اجلس وحدك على "المقعد الساخن" أمام المجموعة ممسكًا بيومياتك. إن المجموعة تراقب وتقوم بتواصل العيون معك.

٢- قم باختيار جزء من يومياتك يكون خاصًا بك. قد يكون هو ما كتبت خلال تدريب الملاحظة، أو بعضًا من مذكراتك الخاصة (بمجرد أن يكون لدى الممثلين "يوميات"، فإنهم يميلون إلى أن يكتبوا فيها مذكراتهم دائمًا)، أو يمكن أن تكون تقييمك الذاتى لما كتبته بعد هذا التدريب. ليس المهم هو ماذا يكون الجزء الذى اخترته، مادام يتمتع بالخصوصية والصعوبة فى الإفصاح عنه.

٣- ابدأ فى القراءة بصوت عال من الجزء الذى اخترته، وحافظ على تواصل العيون مع الممثلين الآخرين الذين يلاحظونك ويراقبونك. توقف عن القراءة بصوت عال عندما تصل إلى الجزء الذى لا تريد الإفصاح عنه.

٤- اقرأ هذا الجزء لنفسك، ثم انظر إلى بقية المجموعة مع تواصل العيون، وفكر فيما قرأته توًا ولماذا لم تكن تريد الإفصاح عنه. اسمح لنفسك بأن تفكر بينما تتنفس بعمق وأنت تنظر إلى شخص ما. حاول أن تتواصل.

٥- لا تخف من استخدام بعض تكنيكات الاسترخاء والتنفس لكى تسترخى وتركز وأنت أمام المجموعة. استخدم التنهد وإصدار صوت "آااه" لكى تفك التوتر.

٦- قم بمواجهة ممتدة مع نفسك داخليًا وأنت أمام المجموعة. تواصل مع ما تشعر به.

٧- الفكرة هى أن تعمل من خلال كتابات يومياتك كما فعلت مع نص الشخصية فى الفصل السابق. إن "المونولوج الداخلى" يتم النطق به الآن لنفسك فقط. إنك تفكر فى أفكارك بينما تنظر إلى المجموعة. حافظ على التأكد من استرخائك وتنفسك. حاول أن تكون صادقًا (مع نفسك).

٨- بعد حوالى عشر دقائق، تقوم المجموعة بطرح الأسئلة عليك، أنت: الممثل الذى يجلس فى "المقعد الساخن". إذا كان هناك قائد للمجموعة أو معلم، فإنه يجب أن يلطف من الأسئلة. يجب أن تكون الأسئلة من النوع المساند المساعد، مثل "ماذا تشعر وأنت جالس هناك؟"، أو بسيطة جدًا فى طبيعتها مثل "ماذا تناولت فى إفطارك هذا الصباح؟"، ويجب أن تجيب على الأسئلة بينما لا تزال على صلة بمونولوجك الداخلى الخاص بك. عليك أن تتفادى الإجابات المطولة أو الأسئلة المعقدة. حافظ عليها بسيطة. الفكرة الآن هى أن تبقى على صلة بحالتك الداخلية بينما تقول كلمات بسيطة.

٩- كل فرد فى المجموعة يأخذ دوره فى "المقعد الساخن"، ويجب أن يخصص وقت كاف لكل فرد لكى يأخذ دوره خلال كل جلسة.

بطريقة ما، فإن التمثيل أمام الكاميرا يكشف عمن نكون، ويفتت ذلك إلى أجزاء صغيرة وبطيئة، حيث يتم تفكيك الشخصية، وتجزئتها، فى الوقت الذى يقوم فيه الممثل بالكشف – بطريقة أو بأخرى، عمن يكون أو عمن يعتقد أنه يكون. والتدريب السابق طريقة جيدة لكى تصبح أكثر ارتياحًا مع هذه المهمة، وتطور "عضلات" قوية لإنجازها.

كازابلانكا

إذا عدنا إلى فيلم "كازابلانكا"، وشاهدنا المشاهد التى يبدأ فيها زبائن ريك فى غناء نشيد "المارسيليز" لكى يطغى صوتهم على صوت الأغنية الألمانية، فسوف نرى نماذج أكثر إدهاشًا من الإنصات. إن الموسيقى هنا تتخذ مرة أخرى دورًا مهمًا فى قصة الفيلم، ولكن ما هو أكثر من ذلك فإننا نرى كل شخص يسمع الموسيقى، ثم ينصت إلى أفكاره الداخلية الخاصة به، ثم يتخذ قرارًا واضحًا للاستجابة. إن هذا المشهد من الفيلم ثرى بالأمثلة على الإنصات بمعناه الحَرْفى ومعناه المجازى.

تدور المشاهد الأخيرة من فيلم "كازابلانكا" فى المطار، وهى أمثلة مدهشة على التفتيت الكلاسيكى لمشهد فى تقاليد صناعة الأفلام. فمن أجل تحقيق ملاحظة الإنصات ومراقبته، يجب على المرء أن يلاحظ أيًا من الأشخاص تقوم بالتركيز عليه. إننا لا نتفرج دائمًا على الشخص الذى يتكلم، وفى معظم الأحيان نحن نتفرج على الشخص الذى يتم توجيه الحديث له، نتفرج على الشخص الذى ينصت. فى اللقطة القريبة لإنجريد بيرجمان، بينما تنصت إلى شرح ريك للسبب فى أنه لن يرحل معها، فإنها تنصت إلى ما هو أكثر مما يقوله. إننا نراها مستغرقة فيما يقال، وتمضى فى صراعاتها الداخلية وعملية اتخاذ القرار. إن ما لا نعرفه هو الطريقة التى استطاعت به كممثلة أن تنجز ذلك، لكن ما نعرفه بوضوح هو أنها تمضى من مواجهة ممتدة مع ذاتها فى الوقت الذى تقوم فيه بالإنصات.

نهاية العالم الآن

من الأفلام المفضلة عندى أيضًا لمشاهدة أداء الممثلين فيلم فرانسيس فورد كوبولا "نهاية العالم الآن" (فى نسخته الأصلية ونسخته الجديدة المنقحة). فى المشهد الافتتاحى هناك مارتين شين وحده فى غرفة فندق فى سايجون. نحن نسمع أغنية "النهاية - ذا إند" لفرقة "ذا دورز" تدور على شريط الصوت، وصوت كابتن ويلارد من خارج الكادر وهو يضعنا فى القصة وفى مونولوجه الداخلى. نحن هنا نرى مارتين

شين وهو ينصت على العديد والعديد من المستويات. إنه ينصت إلى الأصوات التى يتخيل أنه يسمعها، وهو يقوم برد الفعل تجاهها. ومن الواضح أنه ينصت إلى أفكاره التى فى رأسه ويستجيب لها أيضًا. ليس هناك أى شك فى أن هذا الممثل يحقق عملاً فذًا ومدهشًا من المواجهة الممتدة مع نفسه، ويعبر عن استجاباته إلى أقصى حد ممكن. إنه لكى ينجز أداء على هذا المستوى، فلابد أنه يملك التزامًا مذهلاً، ومعرفة بالذات، وفوق كل شىء يملك الشجاعة. وفى هذا الفيلم تحديداً، فإن الممثل قد أخذ الأمر بجدية إلى الحد الذى أصيب فيه بنوبة قلبية بعده بفترة قصيرة.

قامت إيليانور كوبولا زوجة المخرج بتصوير فيلم تسجيلى رائع باسم "قلوب الظلام" عن صنع فيلم "نهاية العالم الآن". إننى أقترح بشدة على أى فرد يريد التمثيل فى السينما أن يتفرج على هذا الفيلم التسجيلى. فبرغم أنه حالة استثنائية فى عالم صناعة الأفلام، فإنه ليس بعيداً عن الحقيقة فى مجال تجربة صناعة السينما. فى المشهد الأول من هذا الفيلم التسجيلى نرى فترة التكوين وعملية التطور لفيلم "نهاية العالم الآن". حيث تتم مناقشة ذلك بالتفصيل. كما أنك فى الفيلم التسجيلى تستطيع أن ترى اللقطات التى تم تصويرها ولم تستخدم فى فيلم "نهاية العالم الآن"، وكيف تم تطوير هذه اللقطات إلى المنتج النهائى الذى رأيناه على الشاشة. كما أننى أقترح عليك أيضًا أن تتفرج على إحدى نسختى "نهاية العالم الآن"، وفكر فيها على الأقل لعدة أيام قليلة، ثم شاهد "قلوب الظلام"، وسوف يتكشف لك بنفسك مغزى العلاقة بين مشاهدة هذين الفيلمين.

فى هذا الفيلم السابق، حاولت أن أرسم خطوط البناء الذى أعددته أنت للاختيار، والعمل عليه، واستخدام ذاكرة الحواس للتمثيل السينمائى، وأهمية مهارة الإنصات. عندما ننصت فإننا نشجع الاستجابة. إن تلك العملية من الإنصات والاستجابة يتم تكبيرها جداً بسبب أنه يتم تصويرها فى لقطات أكبر من الحياة فى السينما.

وكل عمل الحواس يستخدم نفس البناء ونفس العملية، فقط حدد تركيزك على العناصر المختلفة. وفى الفصل التالى سوف نمتد بعمل الحواس إلى عالم الجلد (البشرة)، ونبدأ فى اكتشاف الإمكانات العديدة لما يسمى "الشعور الشامل".

الفصل الخامس

الجلد والشعور الشامل

إليك هذا المشهد السينمائي: ممثلة تسير في درب مرصوف بالحصى *في الليل*، إن جلد ظهرها وذراعيها الأبيض العارى يلمع تحت وهج مصباح الشارع بينما تمضى فى ثوبها الأسود القصير وحذائها *ذى الكعب العالى*. إنها *ترى الرجل الذى* تحبه، وتتوقف الكاميرا لتتأمل وجهها . نحن نراها ممزقة بين أن *تجرى* إليه أو أن *تجرى* منه. إنه يراها ، وهما يقتربان *الآن* الواحد من *الآخر*. إنهما يتجادلان فى أمر حدث سابقًا فى هذه *الليلة*. إنهما يبدوان كما أنهما سوف يبدآن بضرب بعضهما *البعض*، إن الأمر فى ذروة العاطفية، وبدلاً من أن يتضاربان فإنهما يبدآن فى القبل الساخنة. إنهما يقرران أن يذهبا إلى المنزل معًا ، ويسيران متشابكى الذراعين تحت ضوء القمر. لقد تم تصوير المشهد بجمال رومانسى رائع. وبينما نحن نتفرج عليهما ونحن مستلقون فى كراسينا ، فإننا نندمج فى خيال العاشقين الجميلين على الشاشة، ونشاركهما العاطفة والشوق، لكننا لا نشترك معهما فى واقعهما الحقيقى كممثلين سينمائيين.

ربما استغرق تصوير هذا المشهد بين اثنتى عشرة وأربع عشرة ساعة. إنه مشهد خارجى وكان من المقرر له أصلاً أن يتم تصويره فى أغسطس، ولكن بسبب بعض تعارضات الوقت والمال، فهو يتم تصويره الآن فى أوائل نوفمبر. إن أحداث الفيلم تدور فى الصيف، لذلك فإن الملابس والجو تعكس تلك الظروف الجوية. وفى الليلة الحقيقية للتصوير، كانت درجة الحرارة درجتين مئويتين والجو شديد الرطوبة. كان الممثلان يتجمدان، خاصة الممثلة فى بهائها وهى ترتدى الفستان الأنيق القصير الذى لا ظهر

له، وحذاءها ذى الكعب العالى. وبعد حوالى عشر ساعات من التصوير، كان قدماها تشعران بالتنميل بسبب البرد، وعندما تكون الكاميرا متوقفة عن التصوير فإنها كانت ترتجف تحت معطف تحمله لها "اللبيسة" فى يدها، وهى واقفة بجوار مدفئة غاز متنقلة وضعها لها هناك مساعد الإنتاج. إن المخرج وطاقم التصوير يرتدون السترات الفرائية ذات القلنسوات التى تغطى رؤوسهم، وملابس داخلية من الصوف تتلاءم مع الطقس. من المؤكد أن هناك مكاناً لها يمكنها أن تذهب إليه لتستدفئ بين إعداد لقطة وأخرى، لكنها لا تستطيع الذهاب هناك بين الالتقاطات (إعادة نفس اللقطة عدة مرات). يجب عليها أن تبقى قريباً من موقع التصوير، جاهزة لأن تخطو أمام الكاميرا، إلى عالم ليلة الصيف الدافئة المليئة بالعواطف، والصراع، والبهجة.

وإن كان السبب الوحيد هو تصوير مثل هذا المشهد، فإنك يجب أن تتعلم سلسلة ذاكرة الحواس الشعور الشامل. إنك تستطيع أن تستخدم واحدة من ذاكرات الحواس تلك لكى تجعل نفسك ترتدى دفئًا متخيلاً لليلة صيف، وتحافظ على تركيزك على المشهد، بدلاً من حقيقة أنك تتجمد. وإذا كنت قد تعلمت كيف تشرك جلدك فى عوالم التخيل الحسى، فإنك سوف تكون قادراً على أن تخلق لغة جسد ملائمة لليلة صيف دافئة، بدلاً من أن يشعر الممثل بالتنميل فى أطرافه بسبب البرد القارس.

الشعور الشامل

إننا مكسوون بأكبر جهاز فى أجسادنا: جلدنا. وللجلد طبقتان: الطبقة الخارجية التى تسمى البشرة، والتى لا تحتوى على أحاسيس عصبية، والطبقة الداخلية التى تدعى أحيانًا الجلد الحقيقى، وهى طبقة يجرى فيها الكثير من الأعصاب والشعيرات الدموية. سوف نتناول صفات هذا الجزء الحساس من الجلد فى هذا الفصل، وكيف يمكن استخدامه فى سلسلة ذاكرة الحواس للشعور الشامل.

الشعور الشامل هو حالة يمكن أن نعايشها فى "كل" سطح الجلد فى نفس اللحظة، وهو يتضمن أيضًا ردود فعل شعورية متلائمة يتسبب عنها هذا الشعور فى

بقية الجسد. والمثال الأوضح للشعور الشامل هو حالة العرى، فهى الحالة القصوى للشعور الشامل، لأنها حالة نعايشها بشكل واضح على السطح الكامل للجلد، وهى بالتأكيد تخلق ردود فعل شعورية متلائمة فى بقية الجسد. والعديد من الأشياء التى نقوم بها ونحن فى حالة عرى هى أيضًا جزء من تلك السلسلة من ذاكرة الشعور، مثل أخذ دش، والاستحمام، والساونا، وغرفة النجار. إن الظروف الجوية هى أيضًا حالات من الشعور الشامل، ظروف مثل المطر، والشمس المشرقة، والرياح، والبرد القارس. وكل هذه الظروف خارجية نعايشها فوق سطح الجلد من خلال حاسة اللمس. وعندما تستخدم بمعنى حرفى، فإن خلق هذه الظروف الخارجية من خلال ذاكرة الحواس يمكن أن يكون عظيم الفائدة لجو قد يكون ضروريًا فى مشهد سينمائى، كما فى المثال الذى ذكرته سابقًا. أما بشكل مجازى، فإنها يمكن أن تستخدم لخلق شخصية أو رد فعل مطلوب للقطة محددة، وهذا الوجه المجازى لذاكرات الحواس هو الذى يجعل لها أهمية خاصة.

سوف أعطيك العديد من الأمثلة المختلفة على الشعور الشامل، وأشرح كيف يمكن أن تخلق ذاكرة الحواس فوق الجلد. وبمجرد أن تقوم بواحدة أو اثنين من حالات الشعور الشامل، فإنه سوف يكون من السهل عليك أن تقوم بالحالات الأخرى، لأن نظام خلق كل منهما يتشابه.

العرى

كما ذكرت سابقًا، فإن العرى هو الحالة المقصودة للشعور الشامل، لذلك فإنه من الأفضل أن نبدأ به. إذا لم تكن قد قمت بهذا النوع من التدريب من قبل، فيجب أن تكون واعيًا بأى شىء يمكن أن يحدث، كما أن من الممكن أيضًا ألا يحدث أى شىء، أو أن ردود أفعالك سوف تكون شديدة الضآلة. إن لكل إنسان نقاط قوته وضعفه بالنسبة لذاكرة الحواس، وهو ما يعنى أن بعض التدريبات لن تنجح أو تكاد مع بعض الناس. وإذا شعرت أنك لم تنجز شيئًا مع أحد تدريبات الشعور الشامل انتقل إلى تدريب آخر

وحاول فيه. أعط لنفسك على الأقل جلسات تمتد ساعتين من العمل على كل تدريب قبل أن تقرر أنه لم ينجح معك.

ولكي نبدأ مع تدريب العرى، يجب أن تبدأ - كما الحال دائمًا - بالتركيز.

١- قم بتدريبات التركيز لمدة حوالى عشرين دقيقة.

٢- عندما تكون جاهزًا للبدء فى التوجه الدقيق نحو التركيز، قف وحول توجهك إلى أجزاء جسدك التى تكون عارية طوال الوقت، وجهك، ويديك، ورقبتك، ربما ذراعيك، وأحيانًا قدميك وأجزاء من ساقيك.

٣- قم باختيار جزء من الجسد، مثل ذراع عارية على سبيل المثال، وركز على الجلد وكيف تشعر به وهو مكشوف للهواء. حرك ذراعك فى الفراغ ببطء، بينما تحافظ على تنفسك فى أعلى الصدر.

٤- بمجرد أن يكون لديك الإحساس بأن جلدك عار فى ذلك الذراع، انتقل إلى الأجزاء الأخرى العارية أيضًا، مثل خديك، وجبهتك، وحاول أن تشعر بنفس شعور العرى الذى شعرت به فى بذراعك.

٥- خذ الإحساس الذى حددته فوق جلدك العارى، وابدأ فى تحويل تركيزك إلى أسطح الجلد الموجودة تحت ملابسك. إذا بدأت بالجزء العارى من ذراعك، انتقل إلى أعلى ببطء نحو الكتف المغطاة بقميصك. فى البداية، سوف تشعر بالجلد والقماش يلمسه - يجب عليك أن تقبل الواقع الفعلى فى البداية - ثم انقل إحساس العرى الذى حددته بدقة على الجلد العارى فعلاً، إلى منطقة جلد الكتف المغطاة بالملابس.

٦- تقدم ببطء شديد فى هذه العملية، مبتدئًا بالكتف ومتنقلاً ببطء إلى الظهر. إن عملية التأكد والفحص يتم دمجها فى هذا التدريب بواسطة مقارنة الإحساسات على الجلد العارى فعلاً بمنطقة الجلد التى تقوم بتوجيه تركيزك إليها. السؤال المطروح هنا: إذا كان ذلك هو إحساس الجلد فى يدى العارية فى الواقع، فماذا سوف يكون الإحساس فى جلد منطقة أسفل الظهر؟ إذا كان هذا هو ما يشعر به جلد منطقة الخدين عندى، فماذا سوف يكون إحساس الجلد فى باطن الفخذ؟ وهكذا.

٧- إن الهدف هو لعبة: "صِلْ بين النقاط". إن الأجزاء من الجسد التى تكون عارية طوال الوقت بشكل علنى تتم رؤيتها على أنها أمر طبيعى فى العالم الغربى: فنحن حتى لا نفكر فى أن هذه الأجزاء عارية، وإن كانت كذلك بالفعل. إذا قمنا بوصل هذا الشعور بالعرى إلى كامل الجسم، فإننا نكون عند بداية التدريب.

٨- الأجزاء شديدة الخصوصية فى الجسد هى الأصعب فى تحقيق شعورها بالعرى. ومع ذلك تذكر أن حالة العرى هى حالة كشف وتفسير للذات. ولكى تحقق هذه الحالة، يجب أن نقوم بالتركيز على الجلد فى كل أنحاء الجسم بما فى ذلك المناطق التناسلية. إنها ليست عملية سهلة، ولكنها بالأحرى مشحونة بكل أنواع المفاجآت.

٩- يجب أن يكون الجسم فى حالة حركة دائمًا وأنت تعمل على تدريب العرى، خاصة الجزء من الجسم الذى يتوجه تركيزك إليه. إن الحركة ليست كبيرة أو عريضة، لكنها حركة دائمة ومستمرة. يجب أن تتحاشى أن تصبح متخشبًا أو أن يطغى عليك الإحساس. عندما يبدأ طلبتى فى التواصل مع الإحساس، ويبدأون فى السماح لهذا الإحساس بالانتقال إلى الأجزاء المختلفة من أجسامهم، فإنهم يميلون إلى الخوف من تحريك أجسامهم. إنهم تحت تأثير أن الحركة سوف تبدد الإحساس. يجب أن يتعلموا تعميق التركيز، ومن ثم فإن الحركة سوف تعمق الإحساس وتجعله أكثر ثقة. إننى أقول لهم دائمًا إنهم يشبهون الكومبارس فى فيلم "ليلة الأحياء الموتى". إن العمل الحسى يجب أن يكون سلسًا وحيًا، وليس متصلبًا وشبيهًا بحركة الزومبى، وعندما يكون سلسًا فعندئذ فقط يمكن استخدامه فى عمليات التمثيل.

إنك قد تسأل نفسك ، لماذا العمل على شىء مثل العرى أصلاً؟ أولاً، إنك تعمل على مثل هذا التدريب لكى تطور آلتك الحسية، وهكذا فإنها سوف تستجيب لخيالك الإبداعى بشكل أكثر قوة عندما تعطيها أمرًا. وتدريب مثل العرى يتضمن كل الجسد، وليست هناك منطقة لا تدخل فيه.

وأنت كممثل يجب أن تكون قادرًا بشكل حَرْفى على اكتشاف كل بوصة من ذاتك الخارجية، واكتشاف كل أنواع الاستجابات الموجودة لديك لكى تستخدمها كمرجع فى المستقبل.

إن تدريباً مثل العرى يمكن أن يجعلك تشعر بالثقة الشديدة. إنه قد ينتزع منك كل المثبطات ويجعلك تتحرك بطريقة هى فى العادة تراوغك وتهرب منك. إن هذه الطريقة فى الحركة يمكن استخدامها لخلق الحركة الأساسية للشخصية. من جانب آخر فإن تدريب العرى قد يجعلك تشعر بالخجل والخوف، وهو ما يمكن استخدامه أيضاً للحركة الأساسية للشخصية. ليس من المهم ما هى ردود الأفعال، فالمهم هو أن تكون صادقة، ومتسقة، وواثقة. ومن أجل الحصول على استجابة يمكن الاعتماد عليها، فإن عليك أن تعمل على هذا التدريب لمدة أسبوعين على الأقل.

إن الحركة الأساسية للشخصية هى إيقاع داخلى حاضر وموجود دائماً. إن هذه الحركة الأساسية ليست بالضرورة طريقة مشى الشخصية، أو كيف تكشر وجهها، أو تقوم بإيماءة تستدعى إلى الذهن الأداء المسرحى. إنها حركة أكثر رهافة بكثير، إيقاع داخلى أو "موسيقى" داخلية، تتحرك الشخصية دائماً بها. و"الشعور الشامل" طريقة ممتازة للبدء فى خلق الحركة الأساسية للشخصية.

الشمس المشرقة وأشعتها من أكثر ذاكرات الحواس شهرة، وتبدو أنها من السهل على أى إنسان أن يقوم بها بمنتهى السهولة. إن معظمنا يربط بين الشمس والأوقات الطيبة، وسوف نمضى إلى التدريب ونحن نتوقع المتعة، لكن الشمس المشرقة قد تعنى العديد من الأشياء:

١- بداية، حدد الاتجاه الذى تأتى منه أشعة الشمس، هل هى تأتى من فوقك مباشرة أم أنها تأتى بزاوية مائلة من أمامك؟ ضع الشمس فى علاقة واقعية مع نفسك.

٢- حدد أى جزء من جسمك سوف تستخدمه. فى البداية يجب أن تشعر بالإحساسات فى جلدك كما لو أنها تحدث فى هذه اللحظة. ولمزيد من المساعدة على القيام بذلك، حدد المنطقة التى تعمل عليها بشكل مركز، وعلى سبيل المثال، لكى تحدد تركيزك على خدك الأيسر ابدأ بالتركيز على مقلتى العينين وحركهما حول محجريهما. الآن ركز فقط على العين اليسرى، إنك تعلم أن خدك الأيسر مباشرة، لذلك انقل التركيز إلى أسفل من العين إلى الخد. قم بالتواء أنفك واشعر بعظمة الأنف من خلال

تركيزك (من الأفضل ألا تلمس نفسك بيديك، وإنما توجه تركيزك بشكل ذهنى). إنك تعلم أن خدك الأيسر هو على يسار أنفك، لذلك قم مرة أخرى بنقل التركيز إلى خدك الأيسر. كن محدداً جداً عندما تقوم بتحديد المنطقة التى سوف تبدأ فى العمل عليها: تحت العين اليسرى، يسار الأنف الخ. لا تفترض أنك تعرف أين يوجد هذا الجزء من الجسم أو ذاك – وجه تركيزك هناك دون أن تلمسه أو تنظر إليه.

٣- الآن، أضف ذاكرة أشعة الشمس إلى المنطقة التى حددتها وركزت عليها. يجب ألا تكون أشعة الشمس حارقة. حرك المنطقة من جسمك فى أشعة شمسك المتخيلة. تنفس الإحساسات والدوافع التى تحدث نتيجة هذه المحاولة.

٤- عليك أن تتفادى تصرف من يجلس فى الشمس. بكلمات أخرى، لا تتعرض لغة جسد شخص ما يجلس فى الشمس وهو يتمدد مسترخياً على الشاطئ، يأخذ حمام شمس فى الأجازة. إن ذلك كله ليس له علاقة بتدريب أشعة الشمس المشرقة. لا يهمنا المكان، بل "الشعور الشامل" بأحاسيس الجلد. وبالنسبة للبعض فسوف يحتاجون إلى مزيد من التركيز للفصل بين إحساسات الشمس على الجلد، والمكان الذى يرتبط بهذا النشاط فى ذهنهم. ومن المهم الفصل بين هاتين الخبرتين.

٥- إذا كنت تستطيع الإحساس بالشمس على خدك، انقل هذا الإحساس إلى منطقة أخرى فى جسدك، وانظر ماذا يحدث. واصل نقل إحساس الشمس على الجلد حتى تجد المنطقة التى تصدر عنها أكبر استجابة. إنها قد تكون أى منطقة فى جسدك، فبالنسبة لبعض الناس فإن الشعور بالشمس يكون أكثر قوة فى منطقة الظهر، وبالنسبة لآخرين قد تكون أصابع القدم. ليس من المهم أين توجد هذه المنطقة، فالمهم هو أن تشعر بالاستجابة وأن تكون صادقة، فإنك تستطيع أن تعيد خلقها المرة بعد الأخرى.

إن إحساسات أشعة الشمس تجعل معظم الناس يعتقدون أنه يمكن استخدامها كحالة مناخية من أجل التمثيل. فلو كان من المفترض أن الجو مشمس فإن الممثل سوف يتصرف كما لو أنه كان فى الشمس، إنه يغمض عينيه قليلاً، ويلعق شفتيه من

العطش، ويمسح قطرات العرق عن جبهته. إننا يمكن أن نطلق على هذه الأشياء جميعًا "مؤشرات". إنك تستخدم إيماءة أو حركة معينة لكى تشير إلى ما يحدث فى الجو المحيط بك، لكن هذه الإيماءة تعتبر بشكل عام مسرحية عندما يتم تصويرها بالكاميرا، فإذا لم تكن تقوم بأداء دور كوميدى صارخ، فإن هذه المؤشرات للواقع يجب تفاديها بالنسبة للممثل السينمائى. وبرغم أن تدريب الشمس المشرقة يمكن أن يستخدم للتعبير عن الوجود الفعلى فى الشمس، فإن ذلك ليس الهدف منه وإنما تدريب ذاكرة الحواس.

فإن تدريب أشعة الشمس المشرقة، مثل تدريب العرى، يمكن أن تكون له العديد من التأثيرات على الشخص الذى يقوم به كجزء من تطوير الشخصية. والاستجابة الناتجة عن هذا التدريب تختلف من فرد إلى آخر، واستخدامه واسع جداً بحيث لا يمكننى وصفه كله هنا، ويكفى أن أقول إن كل شخص يخلق العمل بهذا التدريب بنفسه من جديد، ويأخذه إلى منطقة متفردة من الإبداع. إن ذاكرة الحواس تشبه إلى حد ما تعلم لغة جديدة، فى أنها معرفة متراكمة. والعديد من الأشياء التى تبدو اليوم بلا معنى سوف تصبح واضحة ومفهومة تمامًا غدًا.

أمثلة أخرى على الشعور الشامل

الاستحمام

الاستحمام هو شعور شامل عظيم إذا كنت تعيش قدراً من التوتر والضغوط. ويمكنك أن تقوم بهذا التدريب إما بالجلوس فى مقعد أو التمدد على الأرض وظهرك مستند إلى حائط. ويمكن لتدريب الاستحمام أن يستخدم فى العديد من الحالات الذهنية التى قد لا يكون الممثل معتاداً عليها، مثل أن يكون مخدراً أو مخموراً تماماً. وذاكرة الحواس للشعور الشامل بحمّام ساخن جداً يمكن أن تؤدى إلى حالة مخدرة تماماً.

اجلس فى مقعد وانحنِ إلى الوراء. تخيل أنك مغمور فى ماء ساخن حتى رقبتك، ورأسك متدلية فى راحة على جانب البيانو.ابدأ بالجزء العلوى من عنقك، واستمر فى العمل إلى أسفل جسدك. حاول أن تشعر بالماء فوق كل جلدك، والإحساس بالبانيو الناعم على ظهرك وساقيك. ارفع يدك أمامك، وانظر إذا ما كنت تشعر بثقل الماء، وإمكانية طفو يدك فوقه كما لو أنك فى البانيو. عليك أن تتفادى خلق جو غرفة الاستحمام والتحرك فى المكان. حاول أن تبقى فى عالم حاسة اللمس. قد تحاول أن تضيف حاسة السمع وتنصت إلى الماء وأنت تتحرك فى البانيو، فإضافة هذا الصوت يمكن أن تساعد فى خلق معايشة كاملة لتجربة الاستحمام.

الساونا/غرفة البخار لو كنت غير معتاد على الذهاب إلى الساونا أو غرفة البخار بشكل منتظم، فهذا التدريب غير ملائم لك. إن القاعدة هى أن تعمل مع ما تعرف. ومع ذلك، فإذا كنت هاوياً لأى من الساونا أو غرفة البخار، فذلك سوف يكون تدريباً رائعًا للشعور الشامل.

قم أولاً باختيار أى من هذين سوف تعمل عليه، وبمجرد اختيارك له ابدأ بالشعور بالحرارة وتأثيرها على تنفسك، وعلى الهواء الساخن الذى يدخل رئتيك ونوعية هذا الهواء. إنه رطب إذا كنت فى غرفة البخار، وجاف إذا كنت فى الساونا. إن الحرارة فى هذه الأماكن تجعل الجسم تحت نوع معين من الضغط، الذى يجعل من الصعب عليك أن تتحرك أو تتكلم. حاول أن تعيد خلق شعور حبات العرق على جلدك أو انزلاقها على ظهرك.

يمكنك أن تشرك حاسة الشم فى هذا التدريب. إن للساونا وغرف البخار رائحة خاصة، هى التى سوف تحاول أنت أن تحددها وأنت تتنفس الهواء الساخن. كما أن صوت هسيس البخار يمكن أن يساعد فى خلق الإحساس على الجلد. تجنب خلق المكان، وابق مع إحساسات الجلد، تساعدها حاستا السمع والشم.

لا تنس أن تخلق شعور الأرائك أو أرضية وجدران الساونا/غرفة البخار على جلدك إذا احتجت أن تشرك ذلك لكى تحصل على الإحساس بالحرارة. وإذا استطعت

أن تحقق أحاسيس أى حالة فى شعور شامل على جلدك دون أن تنتقل إلى الحواس الأخرى، فينبغى عليك أن تبقى مع حاسة اللمس. لا تعقد الأمور أبداً أكثر مما ينبغى. إذا كانت آلتك تستجيب بشكل كامل لأقل نوع من المثيرات، اعتبر نفسك محظوظاً، وتحرك إلى الشخصية أو النص.

إن الساونا/غرفة البخار يمكن أن تكون خياراً مثيراً للاهتمام إذا كان عليك أن تخبر شخصاً بشىء تخجل منه. إن ذاكرات الحواس تلك مقصود بها أن تكون نقطة انطلاق فى تكنيك التمثيل لكى تساعدك على الارتباط بالسلوك الصادق. وليس من المهم ما هو عنصر الصدق - فالكاميرا ليست قاضياً - لكن الصدق يجب أن يكون موجوداً فى شكل ما، وإلا فإن الكاميرا - بموضوعيتها - سوف تترك الكذبة.

المطر والريح

إن استخدام هذين العنصرين، منفردين أو مجتمعين، يحقق نتائج قوية عند بعض الناس. وهناك العديد من التوليفات يمكنك الجمع بينها. وأياً ما كان اختيارك، كن واضحاً فى هذا الاختيار. وعلى سبيل المثال يمكن أن تستخدم المطر الدافئ والريح الناعمة، أو الريح الباردة القوية وحدها، أو المطر البارد مع الريح القوية، الخ ويمكنك أيضاً أن تعمل على أحد هذه العناصر منفرداً. وتستطيع أن تعمل على المطر والريح بنفس الطريقة التى تعمل بها على العرى أو أشعة الشمس المشرقة. قم بالتركيز على منطقة فى الجلد، ثم اعمل على إطلاق ذاكرة الحواس للظرف الذى اخترته. اجعل عملك متمهلاً ومنهجياً لكى "تصل بين نقاط" الشعور فى مناطق الجلد التى تستجيب لذاكرة الحواس.

عندما تعمل على هذه الحالات من "الشعور الشامل"، عليك أن تتحاشى الحركة فى المكان خلال التدريب. فكما هو الحال فى أشعة الشمس المشرقة يجب أن يبقى التدريب داخل عالم جلدك ولا تنتقل إلى مسائل الأماكن والأحداث. وفى المراحل الأولى

من هذا العمل، يجب أن تكون متأكداً من استيعاب التدريب لكى تضبط التركيز. وفيما بعد، عندما تتقدم فى هذا العمل، يمكنك أن تجمع بين ذاكرات الحواس وخلق الأماكن.

سيناريوهات تغزو تركيزك

عندما يظهر مكان أو سيناريو (ذكرى حدث محدد) فى ذهنك خلال تدريب "الشعور الشامل"، يجب عليك أن تعرف وتعترف بأن ذلك يحدث، لكن لا تنخرط فى الجرى أكثر وراء الخيال فى القصة. حافظ على عودتك إلى أحاسيس الجلد وتزايد "الشعور الشامل" على الجلد. والمونولوج الداخلى طريقة ممتازة فى إدراك أن هناك مكانًا أو سيناريو يغزو تفكيرك. استخدم المونولوج الداخلى للتعبير عن الإحباط وصعوبة التركيز على هدفك: الشعور بالشمس على جلدك. يمكن أن تكون الحركة الجسمانية - مثل أن تهتز أو تقفز فى المكان - مفيدة للتركيز الشارد حتى يعود مرة أخرى إلى مساره. إذا ضاع منك الشعور الشامل، انفضه عنك بالاهتزاز، ثم ابدأ من جديد. ويمكنك أن تعود إلى آخر شىء كنت فى اتصال معه، آخر شىء كنت قد عملت عليه قبل أن يتشتت ذهنك بسبب قصة أو مكان.

إن من الأمور الضرورية تدريب التركيز على أن يبقى مع الشىء الذى وجهته إليه، ولا تسمح له "للتركيز" بأن يتجول هنا وهناك فى لاوعيك بإرادته. ليس هناك خطأ فى أن تدع التركيز يتجول بهذا الشكل إذا كنت جالسًا فى مكان ما وتتأمل فى السماء، لكنه تضييع للوقت بالنسبة للممثل، لأنه استغراق فى الذات واستبطان داخلى. وهو لا يصنع ذاكرة حواس نتيجة يمكن للمرء أن يعتمد عليها ويستخدمها لشخصية فى عالم التمثيل الاحترافى. إنها مجرد لعبة استغراق فى الذات وإطلاق العنان للأفكار (السَرحَان كما نقول فى العامية - المترجم)، وهو ما يمكنك أن تفعله فى أوقات فراغك، ولكن ليس فى أوقات عملك.

لو وجدت نفسك تسرح أكثر من اللازم خلال التدريب، ولا تستطيع الحفاظ على تركيزك محدداً حتى إذا حاولت ذلك، فإن هناك بعض الأشياء التي يجب عليك إصلاحها، وأول هذه الأشياء هو أن اختيار ذاكرة الحواس قد يكون مرتبطاً بشيء له تأثير صادم على حالتك الوجدانية، وهو لذلك غير مفيد لك كممثل. إنك تحتاج إلى أن تقوم باختيار مختلف أو تنتقل إلى تدريب من نوع مختلف تماماً. إننا يجب أن نصغى لأنفسنا، وعندما يصبح النظام تحت تأثير الضغط والتوتر فإن ذلك يشير إلينا بأن نأخذ أنفسنا بعيداً عن المنطقة الخطرة، وإلا فإن ذلك سوف يعيدنا إلى نفس النقطة أو المكان مرة أخرى ، وهذا إذا حدث فلأن هناك شيئًا يحتاج إلى اكتشافه فى هذا المكان، وهذا الشيء مفيد. إننا فى العادة نقوم بتقسيم هذا المكان إلى أجزاء، وندون ملاحظة بأننا سوف نقوم فى المستقبل بفحص هذا المكان فحصاً كاملاً. لا تهتم بالوقت فيما يخص عمل ذلك، لكن لا تسمح له بأن يغزو التدريب الذى وجهت له تركيزك. إنك لو سمحت لنفسك بأن تسرح بهذه الطريقة، فإنك لن تطور أبداً القواعد والأصول التى تحتاجها لاستخدام ذاكرة الحواس كممثل.

شيء آخر تضعه فى اعتبارك إذا وجدت نفسك تسرح فى منطقة غريبة خلال قيامك بتدريب، وهى أنك ربما تحتاج لبعض الوقت تعيش فيه أحلام اليقظة، أو أنك تحتاج ببساطة إلى النوم. عندما بدأت لأول مرة فى القيام بذاكرة الحواس، وجدت نفسى أستغرق فى النوم مرة بعد أخرى. لقد كنت أبدأ التدريب، وأمضى فيه، وأصبح مسترخية حقًا، وأول شيء أعرفه بعد ذلك هو أننى أستيقظ من نوم شديد العمق بعد ساعتين، وقد أصيب جسدى بالخدر (التنميل) من الوضع الغريب الذى كنت فيه منكمشة على نفسى. عندما أخبرت معلمي والتر لوت بما يحدث لى، قال: "حسنًا يا كاثرين، إننى أعتقد أن ذلك هو الشيء الذى كنت تحتاجينه قبل أن تقومى بالخطوة التالية". فكرت فى نفسى: عظيم، ماذا يعنى هذا بحق الجحيم؟ لم أكن أدرك آنذاك أننى منهكة تمامًا، وعندما أعطيت الفرصة للاسترخاء وخلو البال، فإن كيانى سرق هاتين الساعتين ليجعلنى أنام. إن لم تكن قد أخذت كفايتك من الراحة، فلن تكون قادراً على العمل بكفاءة. إن التمثيل يحتاج إلى قوة هائلة.

هل يؤدى الغرض منه حقاً ؟

يجب أن تعمل بكثافة على "الشعور الشامل" وعلى ذاكرات الحواس. وفى كل مرة تعمل فيها على الشعور الشامل، فإنك تفحص أعمق وأعمق فى آلة التمثيل الخاصة بك. إن هناك فى أعماقك مفاتيح أو زناد تستخدمه لتستعيد كل التجربة وتجعل من السهل التواصل مع الإيقاع الأساسى للشخصية التى سوف تعمل عليها . وعلى سبيل المثال، بعد أن تكون قد أخذت أشعة الشمس المشرقة على كل جسدك، فإنك قد تحتاج فقط إلى أن تستعيد دفء الشمس على راحة يدك لكى تستحضر كل التجربة، وبالتالى العنصر الأساسى فى الشخصية. إن الوصول السهل إلى الشعور الشامل يجعله شهيراً جداً عند ممثلى السينما .

وسوف تكتشف أن العديد من الممثلين ينكرون استخدام مثل هذه الطرق فى عملهم، وقد يقولون أشياء مثل: لقد تعودت على القيام بكل مسائل ذاكرة الحواس تلك، لأنها تجعلنى أبطأ. وفى الحقيقة أن العديد من هؤلاء الممثلين قد درسوا ذاكرة الحواس لسنوات عديدة وتعلموا كل التدريبات وكيفية استخدامها فى تطوير الشخصية. وهم الآن يعملون كممثلين محترفين، واستجاباتهم تتم بشكل تلقائى وفورى، وهم لم يعودوا فى حاجة لإنفاق الوقت فى تدريبات ذاكرة الحواس. لقد أصبحت آلتهم مضبوطة بالفعل على أن تكون حية بالمؤثرات الحسية، وهم يتصرفون بكل طاقة حواسهم الخمس، وبكامل أجسادهم، ومخيلتهم الإبداعية.

إن الحقيقة إنهم لو لم ينفقوا كل تلك السنوات فى العمل الذين لا يقومون به اليوم، فإنهم لن يكونوا يملكون ثراء الاستجابة الذى يملكونه عند أطراف أصابعهم. والعديد من الممثلين السينمائيين الذين يزعمون أنه ليس لديهم تكنيك فى التمثيل، يقومون باستئجار مدربين خصوصيين لكى يضبطوا إيقاعهم ويطوروا الشخصيات التى يقومون بها بالعمل الحسى والعاطفى الذى يحتاجونه لتمثيل هذا الدور أو ذاك. وقلما يذكر أحد هؤلاء المدربين أو يتحدث عنهم، لكنهم موجودون، ومعظمهم يأتون من مجال تدريب العمل الحسى والذاكرة العاطفية.

إننى لا أستطيع أن أؤكد بما فيه الكفاية على أن هذا العمل فردى، وأنه ليس هناك استجابة جاهزة متوقعة من كل تدريب. يجب فقط أن تتواصل مع تركيزك ومخيلتك لترى إلى أين سوف تؤدى بك. والشعور الشامل قد يكون من القوة بحيث يشكل أساس الشخصية بطريقة لا يمكن وصفها. إن العمل المكثف والمتكامل على الشعور الشامل يمكن أن يخلق نفس جوهر الشخصية مرة بعد أخرى، والأهم هو أن ذلك يحدث بمرور الزمن. والأفلام، أيًا كانت ميزانيتها، يتم تصويرها عادة دون تتابع زمنى، وعبر فترة طويلة من الزمن. ومن المحتمل أنه بعد استكمال الفيلم، يقرر المنتج أو المخرج تغيير أجزاء كاملة، لذلك يجب إعادة تصوير هذه الأجزاء، وقد يكون قد مر عام منذ انتهاء العمل بالفيلم، لذلك فإنه يجب أن يكون لديك ميكانيزم ما للتأكد من أن الشخصية ستظل متسقة (بين الأجزاء التى تم تصويرها من عام، والأجزاء التى يعاد تصويرها الآن - المترجم). ويمكن لجزء صغير من "الشعور الشامل" أن يصنع المعجزات فى هذا الموقف، بالطبع بشرط أنه كان متكاملاً مع التصوير الأصلى الذى بدأت به.

وسوف يبدأ الفصل القادم بتناول المساحة خارج ذاتك، عندما نبدأ فى اكتشاف من نتحدث إليه عندما نتحدث إلى الكاميرا، وكيف نخلق شريكًا متخيلاً من خلال "الاستبدال".

الفصل السادس

الاستبدال : الكاميرا كشريك

تعريف الاستبدال هو أن تضع شخصًا أو شيئًا مكان شخص أو شيء آخر لكي تقوم بنفس الواجبات، كما يحدث فى حالة المعلم البديل. والاستبدال يتضمن أن الشخص أو الشيء الذى كان موجودًا لم يعد الآن موجودًا، والمطلوب أن يحل محله بديل. إننا فى التمثيل نتخلى دائمًا عن حياتنا لكى نعيش ظروفًا بديلة موجودة فى النص ولكى نزيد فهمنا ونحصل على إحساس بالواقعية نحتاجه لكى نقوم بتمثيل أدوارنا . فإننا من جانب آخر نضع جانبًا من حياتنا وتجاربنا فى النص مازالت موجودة، وإن كنا نستبدل ظروفنا الخاصة بنا تلك الموجودة فى النص بشكل مؤقت. (ملاحظة من المترجم: عندما نقول فى العربية: "استبدل فلان س ?ص"، فهذا يعنى أنه تخلى عن ص ووضع مكانها س، فالشيء الوارد بعد فعل "استبدال" هو الشيء الموجود حاليًا). إننا نستبدل حياتنا وتجاربنا بحياة وتجارب الشخصية التى نلعبها لكى نزيد من بصيرتنا فى سلوك وردود أفعال الشخصية، من خلال استدعاء تجاربنا الموازية الخاصة بنا، وعندما نحصل على هذه البصيرة فإنه يجب أن ندمجها مع الحدث فى النص. وكل الممثلين يفعلون ذلك، سواء بشكل واع أو غير واع. إننا نفعل ذلك لكى نزيد من ثقتنا ونعطى أنفسنا إحساسًا بأننا نخوض منطقة مألوفة لنا. والممثلون يحتاجون الثقة لكى يجازفوا باكتشاف أشياء جديدة حول الأدوار التى يلعبونها، وحصولهم على أساس من واقعهم الخاص يساعدهم فى اكتساب هذه الثقة.

إيجاد بديل لشخص

فى هذا الفصل، سوف أشير للاستبدال فيما يتعلق بالأشخاص فقط. إن التكنيك – الذى سوف أطلق عليه "الاستبدال" – يقابل بين الشخصيات الأخرى فى النص، والناس الذين تعرفهم فى حياتك الخاصة. وهذا التكنيك مستخدم فى كل أنواع التمثيل، لكنه جوهرى فى التمثيل السينمائى، لأن الممثل – فى معظم الوقت – يقف وحده أمام الكاميرا، وتكاد أن تعمى الأضواء عينيه حتى أنه لا يرى سوى العدسة، وعليه أن يمثل. إن الممثل يمثل أساسًا مع الكاميرا باعتبارها شريكه، وهذه العلاقة يجب أن تكون علاقة حب.

إن الكاميرا فى نهاية المطاف ليست إلا آلة، آلة باردة وموضوعية، ليس لديها مشاعر، أو آراء، أو وجهات نظر. كيف يمكن لك عندئذ أن تخلق العالم الضرورى لك لكى تقوم بردود الأفعال تجاهه لكى تمثل أمام الكاميرا؟ من المؤكد أن قد عملت ما يجب عليك عمله مع شركائك فى المشهد، ولديك ما قاله لك المخرج، ولديك ما قلته لنفسك، إن كل هذه الأشياء سوف تعطيك قدرًا من الطاقة لكى تمثل مع الكاميرا. ولكى تحافظ على عملية واقعية اللحظة حية، فإنك فى حاجة إلى أن تكون قد خلقت وجودًا حيًا لما سوف تتفاعل معه، وجود سوف يمدك بالدوافع ويلهم مخيلتك الإبداعية. وهذا الوجود هو عملية الاستبدال التى قمت بها.

الاستبدال وصناعة الفيلم

يمكن للاستبدال – ويجب أيضًا – أن يستخدم فى كل مراحل عملك على الشخصية. ويجب أن يتم استدعاؤه عندما تحتاجه، حين لا تفهم ما تفعل أولاً تجد "الشرارة" التى تحتاجها لكى تبعث الطاقة فى مشهد صعب. فى التمثيل السينمائى، يتم تفكيك المشهد إلى زوايا متعددة والتقاطات كاميرا متنوعة، والطاقة التى تحتاجها لتنفيذ إحدى اللقطات، عندما تمثل مع ممثلين آخرين فى المشهد، تختلف تمامًا عن

الطاقة التى تحتاجها فى لقطة مكبرة لرد فعل تقوم به أو مونولوج تلقيه، لأنك حينئذ تقف أمام الكاميرا وحدك. لا يتم أبدًا إخبار الممثلين مسبقًا بطريقة تقطيع المشهد إلى لقطات، ولا أدرى السبب فى ذلك، فربما لأن المخرج ذاته لا يعلم كيف سيقوم بتصوير المشهد إلا قبل لحظات من القيام بذلك. وحتى لو كان تقطيع اللقطات مخططًا له بالفعل، فإن طبيعة الصناعة الجيدة للأفلام تسمح بخلق عمل جماعى مع الممثلين فى موقع التصوير. إنه واقع اللحظة بلحظة الذى يستمر ممتدًا إلى المخرج وبقية طاقم الفيلم. إن المخرجين قادرون على الإعداد المسبق الجيد، وقيادة فريق العمل، لكنهم يسمحون أيضًا بمساحة من التلقائية والإبداع عندما يخطو الممثلون إلى موقع التصوير، هم عادة المخرجون العظماء، لأن ذلك شىء من الصعب تحقيقه.

إذن ماذا يحدث عندما يكون الممثل محظوظًا بما فيه الكفاية لكى يعمل مع مخرج عظيم، وهو الآن مدعو لكى يمثل بشكل عفوى العديد من العناصر المرهفة والشذرات الناتجة عن تفكيك المشهد إلى لقطات؟ إن لدى الممثل السينمائى ذى الخبرة مخزونًا هائلاً من الاستبدالات، وهو يستطيع أن يستدعى أى واحد منها فى الوقت الذى يحتاجه. إنك لن تعرف أبدًا ماذا سوف يظهر خلال المشهد، وأى نوع من تفكيك المشهد إلى لقطات سوف يختاره المخرج. إذا كان ما تقوم به فى المشهد مثيرًا للاهتمام، فإن المخرج سوف يقوم تلقائيًا باختيار لقطات أكثر لك مما كان يخطط له قبل ذلك، وعليك أن تكون مستعدًا للقطات قريبة، ويجب أن يكون لديك ما يكفى من الاستبدالات فى جعبتك.

الاستبدال عملية صعبة ومخادعة، وكثيرًا ما يساء فهمها، وعندما يساء فهم هذا التكنيك فإنه سوف يؤدى حتمًا إلى تمثيل سيئ أو على الأقل تمثيل فاتر ومنفصل عن تناغم المشهد ووحدته، فالهدف الأساسى من الاستبدال هو أن يجعلك أكثر اتصالاً بما أو بمن تتحدث إليه. بكلمات أخرى فإن هذا التكنيك يجب أن يكون مألوفًا للممثل قبل أن يستخدمه فى موقع التصوير. وبمجرد أن تكسب قوة فى هذا التكنيك، وتجعله جزءًا لا ينفصل من نسيج مهاراتك التمثيلية الأخرى، فإنه سوف يكون بمثابة جوهرة تحب أن تستعملها، ويحب الآخرون أن يشاهدوها.

الخطوات الأولى لتكنيك الاستبدال: اختيار البديل الصحيح ، فالخطوة الأولى لامتلاك تكنيك الاستبدال هو خلق شخص متخيل من خلال استخدام الحواس الخمس. وعندما أقول "متخيل"، فإننى لا أعنى شخصًا غير موجود، مثل الطفل الذى يخلق صديقًا متخيلاً قام بصنعه بنفسه دون أن يوجد فى الواقع قط، بل إننى أعنى شخصاً تعرفه جيداً وتخلقه أمامك باستخدام مخيلتك الإبداعية وحواسك.

وكما هو الحال فى ذاكرة الحواس، فإن اختيار الشيء – وفى هذه الحالة: اختيار الشخص – الذى تعمل معه هو أمر جوهرى. فالشخص الذى تختاره يجب أن يكون شخصاً لك علاقة حقيقية معه. وأفضل الناس لهذا الغرض هم الأشخاص ذوو الصلة الأقرب، الأشخاص الذين ترتبط بهم أكثر فى حياتك، أشخاص من عائلتك – أب، أم، أخت، أخ، الخ – أى الأشخاص الذين يصنعون بيتك. فهذه العلاقات كثيفة عاطفيًا، ومليئة بالاحتياجات والرغبات التى لاتزال تنتظر الإشباع والاكتمال. إن تلك العلاقات تشكل مادة جيدة للتمثيل، لأنك لديك احتياجات تحتاج إلى تحقيقها.

ولكن إذا كانت هذه العلاقات مثقلة عاطفيًا أكثر من اللازم، فإن خلق هؤلاء الأشخاص من خلال ذاكرة الحواس سوف يؤدى بك إلى الشعور بأنك طفل صغير، بلا حول أو قوة، بما يجعلك عاجزاً عن التمثيل، لذلك يجب تفادى اختيار مثل هذه العلاقات.

وإذا تركت لاوعيك يختار لك، فإنه فى العادة سوف يختار الشخص الصحيح المطلوب أن تعمل معه فى هذه اللحظة. وإذا كنت لا تعمل فى شيء محدد، فاستعمل إذن الشخصية والمونولوج اللذين استعملتهما فى الفصل الثالث كنقطة بداية. وهنا بعض الخطوط الإرشادية لاختيار الشخص الصحيح الذى تعمل عليه كبديل:

– قم بالاختيار وبعد أن تؤدى تدريبات الاسترخاء الذهنى لمدة عشرين دقيقة على الأقل.

– دع ذاكرتك تتجول فى الماضى، وحدد / الأشخاص الذين كانوا من بين عائلتك وأصدقائك.

– فكر فى الأشخاص الذين كنت تهتم بهم، والذين تركوا عليك انطباعًا كبيراً (سواء كان إيجابيًا أم سلبيًا) وهؤلاء الذين أحببتهم.

– يجب أن تعود العلاقة إلى سبع سنوات على الأقل (القاعدة العامة فى ذاكرة الحواس)، برغم أنك قد تكون لا تزال على علاقة بهذا الشخص حتى الآن. يمكن أن يكون الشخص متوفيًا، برغم أننى أنصح أنه فى هذه الحالة يجب أن تخلق موقفًا مشحونًا بالعاطفة.

– الشخص المناسب لاختياره هو أول شخص يظهر بوضوح فى ذهنك.

لا يجب التقليل من شأن اختيارات الحواس. ولا يجب أن تجلس وتقرر اختيار استبدال بالطريقة التى قد تختار بها ملابسك للذهاب إلى حفلة. يجب أن يكون الاختيار واضحًا بالنسبة لك، لأنه عادة يكون أول شخص تفكر فيه، وسوف يكون ذلك هو الاختيار الذى يأخذك من اللحظة الحاضرة إلى حيث تريد أن تذهب. وذلك يطلق عليه "الحدس"، والممثلون يستطيعون دائمًا أن يحدسوا أفضل اختيار للحظة إذا كانوا فى حالة استرخاء وتركيز ويملكون الشجاعة أن يتركوا أنفسهم وحدهم.

خلق شخص متخيل: الاستبدال كذاكرة الحواس

بمجرد اختيارك بديل، فإنك تستطيع البدء فى التدريب. وهذا التدريب أن يسبقه فترة استرخاء ذهنى طويلة وعميقة لكى يكون التدريب مفيداً. إنك سوف تخلق "موضوعًا" متخيلاً، أى إنسان حى آخر لك علاقة مركبة معه، لذلك فإنك فى حاجة إلى أن تكون مسترخيًا تمامًا حتى تستطيع أن ترسم خريطة لهذه المنطقة الثرية وإن كانت مراوغة ومتقلبة.

١– ضع كرسيين الواحد منهما فى مواجهة الآخر، واجلس على أحدهما. قم فى خيالك بوضع الشخص البديل فى الكرسى الآخر.

٢–حافظ على استمرار عملية الاسترخاء، وتأكد من أنك تحصل على الهواء الكافى عندما تتنفس. أصدر أصواتًا (صوت "آااه"، أو التنهد، أو البرطمة – المترجم)،

واستخدم المونولوج الداخلى. ابق فى الكرسى، وحافظ على وجودك فى اللحظة. وكن واعيًا تمامًا إذا ما كان هناك توتر متصاعد، وقم بفك هذا التوتر.

٣- ابدأ فى خلق البديل باستخدام الحواس الخمس. ابدأ بحاسة البصر. إن معظم الناس سوف يحاولون على الفور رؤية وجه الشخص، لكن ذلك قد لا يكون الطريق الأسهل لتأسيس الواقع المتخيل. فبرغم أنك قد تعتقد أنك تألف هذا الوجه تمامًا - من المؤكد أنك سوف تتعرف عليه إذا رأيته بين وجوه عديدة - فهو يعتبر قماش لوحة معقدًا جدًا، فيه الكثير من التفاصيل، التفاصيل التى تتغير مع الزمن. إن من الأسهل أن تبدأ بالشكل والحجم العامين لهذا الشخص، وتبدأ فى طرح الأسئلة. على سبيل المثال لو كان طول البديل هو ١٩٠ سم، فإلى أى حد سوف يكون هذا الرأس أعلى من رأسى إذا كان جالسًا فى الكرسى المقابل لى؟ اطرح السؤال، واترك ذاكرتك البصرية تجيب. استمر مع بقية جسد البديل. كن محددًا. السؤال: لو كان البديل جالسًا فى الكرسى، فأين ستكون ساقاه؟ إلى أى حد سوف تكون ركبتاه متباعدتين؟ هل الساقان متقاطعتان؟ أين القدمان؟

٤- السلسلة التالية من الأسئلة التى يجب طرحها تتعلق بما يرتدى الشخص. لو تركنا لاوعينا حرًا، فإنه سوف يضع هذا الشخص فى واقعنا المتخيل من خلال نقطة محددة من الزمن، وسوف يكون مرتديًا ملابس مناسبة للوقت، وقد يكون شيئًا سوف نتعرف عليه على الفور، أو ربما لا نتعرف عليه على الإطلاق. الشىء الذى يجب ألا تفعله هو أن تقول لنفسك: "آه، سامى يرتدى دائمًا هذا السروال الأزرق من الجينز، وذلك التى شيرت الأحمر السادة القديم"، ثم بعد ذلك تحاول أن تراه وهو يرتدى هذه الملابس. إن هذه الطريقة لن تكون مفيدة فى التمثيل.

إن الملابس تظهر ببطء، قطعة قطعة. قد تستطيع فقط التعرف على أسورة كم القميص، أو قلادة حول العنق، لكن هذا قد يكون كافيًا تمامًا لأن تستحضر صورة الشخص كاملة أمامك إلى مخيلتك الإبداعية.

٥- بمجرد أن تكون لديك قطعة بصرية من البديل، ولابد أن تكون قطعة صغيرة فقط، يمكنك أن تبدأ فى الانتقال للحاسة الأخرى: الشم. إن لكل شخصًا عبقًا خاصًا به، وبالنسبة لبعض الأشخاص فإنك تكون على وعى بعبقهم، بارفان أو كولونيا يستعملونها دائمًا، أو رائحة "بوية" يستخدمها عامل الطلاء أو الفنان التشكيلى. قم بعمل تدريبات الاسترخاء، وخذ كمية كبيرة من الهواء، كما لو أنك تشم رائحة المحيط. وعندما تأخذ الشهيق، ركز على أنفك وعلى داخل منخريك.اشعر بالهواء وهو يدخل، واطرح الأسئلة التالية: ماذا أشم؟ هل هناك رائحة مرتبطة بهذا الشخص؟ هل أشمها الآن؟ ماذا أشم؟ من المحتمل أن تشم شيئًا ذا علاقة بهذا الشخص، مثل طعام كانت تطبخه فى موقد مطبخها، أو مكان كانت معتادة أن تأخذك إليه. إنك لن تعلم أبدًا ماذا سوف يعطيه لك خيالك كإجابات على هذه الأسئلة، الشىء الوحيد الذى يمكن أن تتأكد منه - مع ذلك - هو أنك لو سألت فإن خيالك سوف يعطيك الإجابة الصحيحة.

٦- يجب أن تكون هناك عناصر عديدة من هذا الشخص واضحة أمامك فى الكرسى المقابل لك. وإذا كنت قد خلقت أى نوع من الواقع الحسى، فسوف تكون فى حالة عالية من التركيز والاتصال مع هذا الكرسى حيث يجلس الشخص الذى خلقه خيالك. إنك غير مضطر إلى أن تجلس فى مواجهة مباشرة مع هذا الشخص، ولست مضطرًا أيضًا أن تنظر إليه. إن ما يجب عليك عمله هو أن تتأكد من أن لديك السلطة على جسدك. يجب أن تكون قادرًا على الحركة بحرية، برغم بقائك جالسًا فى مقعدك، ويبقى وجهك مسترخيًا، وتتنفس بعمق فى اللحظة.

٧- بطريقة المونولوج الداخلى، إبدأ فى الحديث إلى البديل. تحدث إليه بجمل قصيرة مباشرة، أو بشذرات من جمل، لا تدخل معه فى محاورة. لا تنس عند هذه النقطة أنك لا تزال تقوم بعمل تدريب ذاكرة الحواس، إنك لا تقوم بدور فى سيناريو. يجب ألا يأخذ جسمك وضع من يجلس مع صديق ليتقاسم معه شرابًا. كن واعيًا تمامًا بأى اهتزازات صغيرة أو تعديل فى حركات جسمك قبل أن تتحدث. إذا كان ذلك يحدث فإنه يعنى أنك لا تتحدث من اللحظة مباشرة بطريقة طبيعية تحقق الاتصال مع البديل،

بل إنك ترتب اللحظة قبل أن تتحدث. كن حريصًا جدًا من أية فكرة جاهزة مسبقة. لقد تحدثنا عن الأفكار المسبقة فى الفصل الثالث، بما لها من علاقة مع الشخصية. إن لدينا أفكارًا مسبقة عن أنفسنا، وعن علاقاتنا بالناس فى حياتنا. وعندما تعمل مع بديل، فإن من المهم تمامًا أن تسمح لحديثك أن يأتى بشكل مباشر من اللحظة، ومن الإلهام الذى تستقبله من هذا الشخص المتخيل. وهذا التفاعل جزء من عملية خلق البديل.

٨- بعد أن تتحدث مع البديل لفترة من الوقت، يكون الوقت قد حان لتعمل على الحاسة التالية: السمع. عد مرة أخرى للعمل على الواقع البصرى والمكانى المتخيل للبديل، وقم بإعادة الاتصال به من خلال إحدى الحواس الأخرى، إما البصر أو الشم. لا تتحدث خلال ذلك، ابق صامتًا وابدأ فى الإنصات. وكما يحدث فى أية ذاكرة للحواس، فإن التركيز يذهب للعضو الذى يقوم بالعمل، وهو فى هذه الحالة الأذنان. حاول الاتصال هذه المرة مع حاستين على الأقل: فلتر الشخص، وتركز على الأذنين وحاول أن تسمع الصوت. إن هذا شديد الشبه مع تدريب الإنصات إلى الموسيقى من الذاكرة. وجه التركيز إلى قناتى الأذنين، واسمح للصوت أن يمر خلالهما. إذا كنت مسترخيًا حقًا وتعيش اللحظة بالفعل، فإنك سوف تستطيع أن تسمع الصوت. حافظ على النَفَس يتحرك خلال اللحظة. قد يكون هذا الجزء من التدريب شديد العاطفية، لذلك فإن سوف تحتاج إلى نَفَسك. استمع بالفعل إلى ما يقوله له هذا الشخص. أنصت إلى أفكارك الخاصة بك فى الوقت الذى يتفاعل فيه جسمك ونَفَسك ما يقوله البديل لك.

٩- تفاعل مع البديل دون حديث، بينما تقوم بالإنصات إلى أفكارك الخاصة، وتقوم برد الفعل تجاهها. إن ذلك يشبه كتابة اليوميات كتدريب على المونولوج الداخلى فى الفصل الرابع.

تحريك البديل في أنحاء الغرفة

التدريب التالى استمرار للتدريب السابق، ويمكنك أن تقوم به فى أول مرة تقوم فيها بعملية الاستبدال إذا شعرت أن اتصالك مع البديل قوى بما فيه الكفاية لكى

تستمر. ومن الناحية الأخرى، فإنك قد تريد أن تواصل التقدم تجرب هذا التدريب بعد أن تقوم بالتدريب السابق عدة مرات، ويمكن أن تعيد خلق البديل بثقة.

١- ابدأ بعشرين دقيقة من الاسترخاء الذهنى.

٢- ضع كرسيًا للبديل فى مقابل الكرسى الذى تجلس عليه. اعمل على نفس الشخص كما فعلت فى التدريب الأول، واخلقه من خلال البصر والشم والسمع.

٣- بمجرد أن تتفاعل مع البديل، ابق جالسًا وأنت تراه يقف ويتحرك مبتعدًا عن الكرسى الذى كان جالسًا فيه. افعل ذلك بعناية، لأن من المحتمل أن يختفى البديل تمامًا، وإذا حدث ذلك عد إلى آخر وأقوى ذاكرة للحواس اتصلت بها مع البديل، وضع البديل بحرص فى الكرسى. حاول بحرص أن تراه وهو يقف ثم يسير مبتعدًا عن الكرسى.

٤- حافظ على الاسترخاء فى منطقة مقلتى العينين (لأنهما سوف تتحركان مع الحركة المتخيلة للبديل - المترجم)، وذلك خلال متابعتك لحركة البديل. تجنب إجهاد العينين كشكل من أشكال التركيز. وكلما زاد العمل على التركيز، ازدادت الحاجة إلى الاسترخاء. إن رؤية الشخص الذى خلقته من خلال خيالك وذاكرة حواسك يتحرك عبر الغرفة بإرادته الحركة، هذه الرؤية عملية شاقة تمامًا بالنسبة للتركيز. لذلك فإنها تحتاج إلى استرخاء عميق.

٥- ضع البديل فى مكان ما من الغرفة، لا تتحدث إليه، أصغ فقط لأفكارك الخاصة، ويمكنك أن تقوم بالمونولوج الداخلى إذا كان يجب عليك أن تتحدث.

٦- انهض من كرسيك، وأعط ظهرك للبديل.أشعر بأنه لايزال موجودًا فى الغرفة معك وذلك باستخدام حاسة أخرى غير حاسة البصر. لو كان تواصلك مع البديل قويًا جدًا، فإنه لن يكون عليك أن تفعل الكثير لكى تحافظ على وجودك حقيقيًا بالنسبة لك. إننا فى الحياة نشعر بوجود الأشخاص من حولنا حتى لو لم نكن ننظر إليهم مباشرة. وفى بعض الأحيان، عندما يكون هناك حوار وبيننا مع أحد الأشخاص، الموجود فى

الغرفة معنا، فإننا قد نقوم بعمل شيء آخر غير أن نحدق فيه بشكل مباشر. إننا نعلم أنه موجود، حتى بدون استمرار تواصل العيون معه. وللناس درجات متفاوتة من السلطة علينا، وهذا يعتمد على مدى قربهم منا (أى كلما كانوا موجودين أقرب فإننا نشعر بهم بشكل أقوى - المترجم)، وهذا ما يحدث أيضاً مع البديل، فبمجرد أن تخلقه يكون موجوداً هناك، سواء نظرت إليه أم لم تنظر.

٧- أغلق عينيك، ومد يدك. اجعل البديل يقترب منك ويلمس يدك. اشعر بيده على يدك حافظ على عينيك مغلقتين الآن. وبمجرد أن تحقق الاتصال الحسى ليد البديل فوق يدك، افتح عينيك ببطء وقم برؤيته أمامك، حاول أن ترى وجهك. يجب أن تبقى وجهك وعينيك فى حالة استرخاء خلال هذا التدريب. إذا كان دافع البحث الحسى طاغياً، فإنك تستطيع أن تنظر أو تتحرك بعيداً فى نفس الوقت الذى تحافظ فيه على الاتصال مستمراً بطريقة متدفقة ومسترخية.

إنك قد لا تريد لسبب أو لآخر أن يلمسك البديل، ومع ذلك فإنه فى هذا الواقع المتخيل يكون هذا الشعور ذاته شعوراً صحيحاً بالنسبة لحاسة اللمس. فمثلما لا ترى الشخص عندما تدير له ظهرك وإن كنت تعرف أنه موجود، فذلك واقع حسى بالنسبة للبصر، إنك لا تزال تتفاعل مع البديل المتخيل من خلال استخدام حواسك.

٨- تفاعل مع البديل بأن تسمح له بأن يتحرك عندما تريد. لا تدع اللمس - إذا سمحت له بأن يحدث - أن يتخطى لمس اليدين. تحدث إلى البديل بلغة بسيطة فيها تكرار. اطرح أسئلة. لا تشتت واقعك المتخيل من خلال محادثة حوارية. لا تذهب إلى سيناريوهات أحداث أو أماكن. ابق فقط مع الحقائق الحسية لهذا الشخص وواقعك المتخيل عنه.

٩- قم بمونولوجك للبديل، واسمح للدوافع التى تنبع من تفاعلك مع البديل أن تفرض الطريقة التى تلقى بها المونولوج. ابق فى اللحظة، واترك مساحة لاكتشاف جديد، يفاجئك، أو غير معلوم بالنسبة لك، واترك هذا الشيء يحدث.

الخروج من التدريب

أى تدريب يتطلب قدراً كبيراً من التركيز للدخول إليه، يجب أن تكون طريقة الخروج منه واضحة بسبب عمق التركيز. وخاصة عندما تبدأ فى الانتقال مجالات الاستبدال وتدريبات الغرفة فى الفصل التالى، فإن عليك أن تقرر متى سوف تنتهى من التدريب، وأن تخصص وقتًا لفترة "التهدئة"، وهذا يتم بشكل وا ع من خلال الخروج من الواقع المتخيل قطعة وراء أخرى.

وعلى سبيل المثال، إذا كنت تقوم بتدريب الاستبدال، فإنك يجب أن تدع البديل يذهب من خلال حاسة وراء أخرى، والأفضل أن تكون حاسة البصر هى الأخيرة. إنك لا تخلق أبدًا سيناريو يقوم فيه البديل بالخروج من الغرفة، وبذلك تنتهى ذاكرة حواسك، ففى حالة مثل هذه، لا تنتهى ذاكرة الحواس، وتبقى فى واقعك المتخيل، وكل ما قمت بتغييره هو الوجود البصرى للبديل، لكن خيالك لايزال مرتبطًا به.

لكى تفصل نفسك عن ذاكرة الحواس القوية، يجب أن تستبدل واقع الحواس بذاكرة الحواس (تترك ذاكرة الحواس تذهب ويحل محلها واقع الحواس - المترجم). وإذا كنت تعمل من خلال حاسة الشم، قم إذن بشم ما هو موجود بالفعل فى الغرفة وانتبه إليه. ابق بدون حركة، وأغلق عينيك، وأنصت للأصوات فى الغرفة، وانتبه إليها، أنصت إلى أصوات السيارات أو الطيور خارج الغرفة، وانتبه إليها. اشعر بقدميك فى حذائك، وبحذائك على أرض الغرفة. اشعر بالملابس على جسدك، والمس يديك ووجهك. افتح عينيك وانظر إلى الغرفة، انظر بشكل شبه علمى، واطرح أسئلة حول أشياء محددة: ما هو ارتفاع النوافذ؟ إلى أى حد البساط قديم؟ كم عدد مقابس الكهرباء فى الغرفة. إنك بذلك تعود إلى الغرفة التى تقف فيها. كن واعيًا بما تراه، والأصوات، والروائح، ومشاعر الحاضر.

إن ذلك عنصر مهم من هذا العمل. إنه يجعل عملك محددًا، وأسهل كثيرًا فى تحقيقه والتحكم فيه.

العثور على مفتاح بديلك

فى موقع التصوير السينمائى، ليس هناك شك فى أنه لن يكون لديك وقت لكى تسترخى لعشرين دقيقة، وتقوم بخطوات ذاكرة الحواس لكى تخلق بديلك. إنه عندما يطلبون منك أن تقف أمام الكاميرا لن تستطيع أن تبدأ فى عمل مونولوجك الداخلى، والحديث إلى البديل الذى تستطيع وحدك أن تراه، كما لو أنك تقوم "بتسخين" واقعك المتخيل لكى تكون مستعداً للتمثيل. يجب عليك أن تقوم بكل هذا العمل بشكل متكرر فى منزلك وفى وقتك الخاص، وعندما تكون موجوداً فى موقع التصوير فإنهم يتوقعون منك أن تكون جاهزاً وتقوم بالتمثيل. وإن ما أنت قمت بتحضيره، وما أخذته معك من العمل فى منزلك هو – ضمن أشياء أخرى – مجموعة من المفاتيح التى تفتح التجارب الحسية التى سوف تساعدك فى لحظة التصوير.

إن المفتاح مهم بالنسبة لعمل أى ذاكرة للحواس، لكنه الطريقة التى نقوم فيها بتطبيق ما قمنا بعمله فى العمل الخاص بالمنزل على تمثيلنا. إنك تعثر على المفتاح بينما تقوم بالتدريب، تعثر عليه من خلال *التجربة والخطأ*. وخلال قيامك بتدريب الاستبدال، خذ ملاحظة بما يقوم العنصر الحسى بخلقه للواقع المتخيل، وخلق ارتباطات عاطفية معه، وما ينتج عن ذلك من رد فعل من جانبك. إن تلك سوف تكون نقطة البداية إلى المفتاح. وفى بعض الأحيان يكون الارتباط طاغيًا إلى درجة أنك لا تستطيع التمثيل من خلاله، لكنك تستطيع أن تحاول المزج بين هذا الواقع المتخيل مع الشخصية التى تقوم بأدائها. إذا ساعد ذلك موهبتك التمثيلية، وتسبب فى تقدمك للأمام، ودفعك خلال الدور، فإنه سوف يكون اختياراً جيداً. أما إذا عرقلك وأعادك إلى تجربة شخصية سابقة تجعلك بعيداً عن أحداث دورك، فإنه يكون عليك أن تقوم بتشذيبه (استخدام واقع حسى أقل)، أو أن تتركه لتبحث عن مفتاح آخر يساعدك أكثر.

إن هذا لا يحدث بشكل تلقائى وعفوى، فكما مع كل ما هو شديد التخصص وشديد الذاتية، فإن الأمر يأخذ وقتًا لاختيار أى من العناصر التى سوف تعمل عليها

فى المنزل سوف تأخذه معك فى مجال العمل الاحترافى. والإجابة المختصرة هى: إنها العناصر التى تساعدك على تمثيل أدوارك بشكل أكثر سهولة ومرونة وبقدر أكبر من الإبداع. ليس هناك شىء سوف يعطيك إجابة أفضل، أكثر من تجاربك التى سوف تعلمك اتخاذ الاختيارات الصحيحة من خلال التجربة والخطأ.

المونولوج مع الاستبدال

إن الطريقة الجديدة لكى تختبر الاختيارات التى اتخذتها للاستبدال هى أن ترى إذا ما كنت تستطيع أن تخلق بشكل عفوى بديلك، من خلال مفتاحك لذاكرة الحواس. حدد تركيزك على مفتاح الحواس الذى اخترته، ولاحظ ماذا سوف تجلب تجربة الاستبدال. يجب أن تكون مرتبطًا بالبديل من الناحية الوجدانية بشكل شديد السرعة. ليس من المهم استحضار كل تجربة الاستبدال، يكفى الجزء الذى تعتبره قويًا بالنسبة لك. وبمرور الوقت، يتعلم الممثلون كيف يقدرون هذه الأشياء بأنفسهم تبعًا لاحتياجهم.

قم بالمونولوج إذا كنت تتحدث إلى بديلك. لا تقلق بشأن إذا ما كانت الظروف المتاحة تلائم الشخص الذى اخترته أم لا، إنه مجرد تدريب حاول الاتصال بالكلمات وبواقعك المتخيل (البديل) لكى تخلق تجربة اللحظة بلحظة.

ربما تختار أولا تختار الطريقة البصرية، وبكلمات أخرى، فإن من الممكن استدعاء الارتباط الوجدانى والحسى لعملية الاستبدال دون رؤية الشخص (البديل ذاته). ومع ذلك يجب بذل عناية خاصة بالعينين فى هذه الحالة. يجب أن تكون العينان مندمجتين فى التجربة، وإذا لم تكن تنظر إلى شىء محدد فإنهما سوف تزيغان، وهو الأمر القاتل فى التمثيل السينمائى. كن متأكداً أن عينيك مركزتان على نقطة يمكن أن تكون وجه الشخص الذى تتحدث إليه، ونقطة أو عدة نقاط أخرى يمكن لعينيك أن تعودا إليها. يجب ألا تحدق فى عينى الشخص البديل المتخيل. يمكنك أن تشيح بنظرك عنه أحياناً كما نفعل فى الحياة تماماً، لكن يجب عليك أن تعود إلى نفس نقطة التحديد حيث من

المفترض أن تكون العينان هناك. ويجب التدرب على ذلك قبل الذهاب للوقوف أمام الكاميرا. احترس من أن ترمش جفونك أو أن ترتعش عيناك، فهذه الحركات تشير إلى التوتر وفقدان الاتصال مع ما يحدث فى اللحظة. إن ذلك يبدو قبيحًا ومشوشًا تمامًا فى اللقطات القريبة، ويجب تفاديه بأى ثمن.

التحدث إلى العدسة

من الذى نتحدث إليه عندما نكون نتحدث إلى العدسة أو إلى الكاميرا؟ إن هناك إجابة منطقية أو ذهنية على هذا السؤال - فالإجابة الحَرْفية تأتى من بناء السيناريو، إنك تتحدث إلى أخيك، أو تتحدث إلى أفراد الفرقة العسكرية، أو إلى حبيبتك، أو أنك تتحدث مباشرة إلى الجمهور، الخ، وكل هذه الإجابات من السهل أن تجدها فى السيناريو.

لكن ماذا عما يثيرك ويهمك شخصيًا؟ ماذا عن الفرصة المتفردة لأن تقول شيئًا بشكل مباشر إلى شخص، أو عدة أشخاص، من خلال عدسة الكاميرا؟ شيئًا يصلح للفيلم ولكل الأبدية؟ إنها الرسالة المركزة والمحددة التى تمر عبر نص شخصية موجودة فى السيناريو، عبر العملية الحسية، وتصبح تقريرًا شخصيًا. فى رأيى، فإن تلك هى إحدى الإيجابيات العظيمة التى تمنحها السينما للممثل، تلك الفرصة المدهشة أن تعبر عن ذاتك مباشرة للجميع، بطريقة يمكن أن تكون خالدة، ولا يجب لمثل هذه الفرصة أن تضيع. وإذا كان الجمهور هناك فى ظلام قاعة العرض ينتظر من يتحدث إليه، فإنه يجب علينا نحن الممثلين أن يكون لدينا شىء نقوله لهم. ومن المؤكد أن كتاب السيناريو والمخرجين هم الذين يبدون متحكمين فى هذا التعبير، لكننا - الممثلين - الأصوات البشرية، والأرواح التى تنقل هذه الرسالة. يجب أن نستفيد من هذه الرسالة بأقصى ما نستطيع، من خلال الذوبان بأنفسنا فى هذا المسعى البطولى. إن الأفلام تعكس الحياة بمقياس هائل أوسع وأعرض، ويجب على الممثل أن يكون قادرًا على مواجهة هذا المقياس الأكبر من الحياة بداخل ذاته. وبالنسبة للكاميرا فإن هذا لا يحدث من

خلال الإيماءات العريضة، ولكنه يحدث – وهذا ما أؤمن به – من خلال الالتزام الروحى بشىء أكبر من ذات المرء.

وعندما يجد المرء هذه الفرصة لكى يتحدث مباشرة إلى الكاميرا، فإن عليه أن يحاول أن يستخدم ذاته الأعلى. وأعتقد أن من الضرورى أن يكون هناك مستوى من الروحانية، إيمان يمتد إلى ما وراء المدى الصغير الخاص بالمرء. ومن خلال الاتصال العميق بالذات، اتصال بالجوهر، وهو عملية غير ذهنية، اتصال بشىء لا يمكن التعبير عنه بالكلمات، فإن المرء يستطيع أن يحقق الاتصال بالكون. إنه أمر روحانى تماماً.

واستبدال شخص تعرفه بشخصية موجودة فى السيناريو (الشخص الذى تعرفه هو الموجود الآن بدلاً من الشخصية المكتوبة فى السيناريو – المترجم) هو ممارسة شائعة بين كل الممثلين، ولكن الاندماج الحقيقى بين ذاتك وهذا الشخص، وأن تكون قادراً على الفعل والتفاعل مع هذا الشخص المتخيل، فتلك مهام أكثر تفرداً وصعوبة. لا يكفى أن تربط ذهنياً بين شخص تعرفه وشخصية فى السيناريو، فهذا لن يعطيك الفائدة الكاملة من التخيل الإبداعى ومن الذاكرة. المهم هو أن تجعل هذه الذاكرة خاصة من خلال الحواس التى تجعل عملية الاستبدال مفيدة وقوية بشكل خاص ومميز.

كما أن خلق شخص متخيل يأخذ مخيلتك الإبداعية إلى خارج رأسك لتصبح فى المكان من حولك، لذلك فإن هذا الخلق يشمل جسدك كله. إنه يأخذك، والجمهور، إلى عالم مادى يحيط بك، العالم الذى خلقته بخيالك. إنه عالم متخيل مصنوع من آثار وبقايا من حياتك الخاصة، ليقوم الممثل بإسقاط وعرض هذا العالم فى المكان. وفى الفصل القادم، سوف نمضى أكثر فى مفهوم خلق المكان، بينما نتعلم القيام بسلسلة معقدة من ذاكرات الحواس، يُطلق عليها "المكان"، أو "المساحة"، أو "الفراغ".

الفصل السابع

خلق المساحة والفراغ

هناك مشهد فى فيلم "أساطير الخريف" (١٩٩٤)، يبدأ مع الهندى سام يتجادل مع هايرد هاند (اليد المأجورة) حول عجلة عربة جياد مكسورة. إنها شريحة من الحياة اليومية فى مزرعة خيول، وحدث مألوف يحدث كل يوم. فجأة يتوقف سام عن الإنصات لهايرد هاند وينظر إلى بعيد، إنه لا يرى شيئًا. ينظر هايرد هاند إلى سام الذى يشير إلى البعيد. ينظر هاند إلى ما ينظر إليه سام: رجل فوق جواد يقترب من المنزل. يصرخ هاند مناديًا الكولونيل، الذى يجلس خارج المنزل يقرأ مع إيزابيل تو، ابنة سام. إنه ينظر فى اتجاه الأفق. زوجة سام تضرب بساطًا لتنظفه، ثم تتوقف وتنظر إلى بعد. الكولونيل يرى الرجل الذى يركب الجواد وهو يقترب منهم، إنه تريستان، ابنه، عائدًا من الحرب. سوزانا المرأة التى تركها وراءه تقف فى ممر الباب تنظر من بعيد. يقترب تريستان أكثر وأكثر. الكولونيل، أبوه، يقف ويخطو خطوتين إلى الأمام. سام يتقدم إلى الأمام، زوجة سام تتقدم إلى الأمام، بينما يقترب تريستان، والشمس تضيئه من الخلف.

تظل سوزانا فى ممر الباب، تقضم أظافرها، تنظر فى توتر تجاه الرجل الذى يقترب فوق الجواد. ألفريد، شقيق تريستان الأكبر، ينزل من أعلى المنزل على الدرج ويقف خلف سوزانا. لقد باح لتوه بحبه لها فى المشهد السابق، إنه يشعر أنها أصبحت له. لكنه القدر، إنه لا يعلم أن قدره على وشك أن يتغير. لايزال ألفريد فى عالمه الصغير،

ويقول: "أنا ذاهب إلى المدينة". ثم يلاحظ أنها تنظر إلى شيء ما، وقد تجمدت. إنها لم تسمعه على الإطلاق. إنه يقف وراءها في ممر الباب ويحاول أن يتبع نظرتها، إنه يرى أخاه تريستان، فوق جواد، يقترب من المنازل، والشمس تضيئه من الخلف، إنه بطل يعود إلى المنزل. ألفريد ينظر إلى سوزانا التي تبادله النظرة، ولا تقول شيئًا، وتستدير، وتدخل المنزل. إنها لاتزال تفكر في تريستان. ألفريد يحدق في الفراغ، ثم يبدأ الأمر في الوضوح، ويفهم ما يحدث. إنها تحب تريستان، ولن تحبه أبدًا. ينظر الفريد مرة أخرى إلى بعيد بنظرة مختلفة في عينيه. إن ذلك المشهد الغريب للعودة للمنزل يؤسس بسهولة القصة التي سوف تحدث، ويوضح تمامًا علاقة كل شخص بعودة تريستان.إن توقيت وتوجيه هذا المشهد من عمل المخرج ومدير التصوير. لقد خلقا بناء اللقطات لتأسس القصة، والإيقاع، والإطار الزمني، ومن خلال ذلك جميعًا تدور أحداث القصة. إن كل الممثلين يبدون في نفس المكان داخل الإطار الزمني الذي لا يستغرق إلا بضع دقائق. وكل الممثلين يبدون كأنهم يرون نفس الرجل وهو قادم من نفس المكان، وهو يقترب منهم وهم واقفون في نفس المكان. لكن في الواقع، عندما كان يتم تصوير هذا المشهد، فإن كل مجموعة من الممثلين كانت تقف في مكان ما وحدها أمام طاقم التصوير، الذي كان يخبرهم إلى أين ينظرون ومتى ينظرون، ومتى ينهضون أو يخطون بضع خطوات إلى الأمام ومتى يتوقفون، الخ. لم يكن الممثلون يرون رجلاً يركب جوادًا، والأرجح أنهم كانوا ينظرون إلى راية حمراء موضوعة فوق حامل إضاءة، لأن ذلك هو خط النظر المفترض أن ينظر في اتجاهه الممثل ليرى في البعيد تريستان وهو يركب جواده في اتجاه المنزل. إن الممثلين يتبعون التوجيهات والاتجاهات، ويملأون تصرفاتهم بالمشاعر التي تجعل المشهد قابلاً للتصديق.

في فيلم "أساطير الخريف"، ربما تم تصوير جميع الممثلين في نفس المكان في مزرعة خيول في مونتانا، بالرغم من أن ذلك ليس ضروريًا، وربما أيضًا تم تصوير المشهد في أماكن مختلفة وخلال أيام مختلفة. ومن المؤكد أن لقطات اقتراب تريستان فوق جواده من المنزل، ولقطات ردود أفعال كل شخص تجاه ذلك، قد تم تصويرها في يومين مختلفين، أو على الأقل في مكانين مختلفين. وكان بقية الممثلين (غير الممثل أو

الممثلين الذين يتم تصويرهم فى لقطة محددة) يستريحون حتى يأتى دور تصويرهم، وربما كانوا غير موجودين على الإطلاق لأنه ليست لهم لقطات يفترض تصويرها اليوم. ومع كل هذا التفكيك للزمان والمكان، فإنه يجب على الممثلين أن يفعلوا شيئًا لكى يضعوا أنفسهم فى مكان ما لكى يجعلهم ذلك يبدون حقيقيين.

المكان كذاكرة للحواس

إن الممثلين يخلقون كل شىء من خيالهم الإبداعى بطريقة ما، وكل ما يفعله الممثل يجب تعزيزه من خلال خياله، الذى يملأ اللحظة بأقصى ما يستطيع. وعندما تعمل مع المكان فى صناعة الأفلام، سواء كان هذا المكان أستوديو أو موقع تصوير حقيقيًا، فيجب على الممثل تعزيز الموقف باستخدام خياله.

وكما هو الحال دائمًا، فإن هناك طرقًا متعددة لحل المشكلات التى يفرضها المكان، وإحدى الطرق لأن تجد الوسائل الأفضل لكى تحل مثل هذه المشكلات هى أن تعمل على "المكان" كذاكرة للحواس، فهذا سوف يساعدك على تطوير قواعد خلق الفراغ فى الـ ٣٦٠ درجة من حولك، وفى نفس الوقت تطوير التحكم العاطفى لكى تظل متصلاً بالمكان وبالظروف المفترضة فى السيناريو، التى يفترض أن تكون موجوداً فيها.

خلق مكان متخيل

لكى تخلق مكانًا متخيلاً، فإننا نستخدم نفس الخطوات التى نستخدمها فى خلق أية ذاكرات حواس أخرى. سوف نبدأ بتدريبات الاسترخاء الذهنى وعملية التسخين لجسدنا من خلال الحركة. ومن أجل خلق مكان متخيل، فإن عليك أن تستخدم كل حواسك، وتكون قادرًا على خلق المكان حول جسدك كله. إن هذا لن يحدث دفعة واحدة. وفى بعض الأحيان سوف يأتى إليك جزء من المكان، وهذا قد يكفى فى ظروف محددة.

لقد قمنا من قبل بإجراء عملية "مصغرة" لخلق مكان فى الفصل الثانى، عندما تحدثت عن الحواس وكيف يمكن أن تستخدم فى ذاكرة الحواس. كان المكان الذى استخدمناه آنذاك هو غرفة نومك، وما كان ينقصنا فى هذه الرحلة القصيرة هو أن نضع هذه الغرفة فى ماضٍ أبعد، وأن نقضى وقتًا أطول فى خلق مكان حولنا من ٣٦٠ درجة.

وكما هو الحال مع كل ذاكرات الحواس، فإن من المهم جداً اختيار الحواس الملائمة لنعمل عليها. وهناك تدريب أقوم به مع طلبتى لكى أقدم لهم استخدام المكان كذاكرة للحواس. وعندما أقوم بالتدريس، فإننى عادة أقود الطلبة خلال هذا التدريب بعد أن ينتهوا من التسخين. وإذا كنت تقرأ هذا الكتاب وحدك وتريد أن تقوم بالتدريب، فإن هذا ممكن أيضًا. ولكن عليك أن تتأكد متى تقرر أن تقوم بالتدريب الذى تقرأه فى جو من العمل المركز الذى لا يقطعه التركيز فيه أمر ما. امنح نفسك على الأقل ساعتين لكى تبدأ بالاسترخاء الذهنى، ثم ابدأ فى التدريب. اقرأ بعض الخطوات، ثم قم بأدائها. ثم اقرأ الخطوة التالية وقم بأدائها، وهكذا.

تدريب الأجازة

إننى أطلق على هذا التدريب "تدريب الأجازة"، لأنه يبدأ بمكانك المفضل لقضاء الأجازة منذ سبع سنوات على الأقل، وكلما كان أبعد فى الماضى كان أفضل. وعندما أقول أفضل أجازة، فإننى أعنى أول ذكرى تأتى إلى خاطرك كإجابة على السؤال: ما هو أفضل مكان لقضاء أجازتك منذ سبع سنوات على الأقل؟ وأيًا كانت الذكرى التى تأتى فإنها الذكرى الصحيحة التى سوف تؤدى الغرض من التدريب، وليس من الضرورى أن تكون قد قضيت وقتًا سعيداً بها، أو أنها بالفعل الإجازة "المفضلة" لديك – بل إنها قد تمثل تجربة مفزعة بالنسبة لك – لكنها إذا كانت أول ذكرى ترد إلى خاطرها فإنها ستكون الصحيحة.

١- استلق على الأرض، وأغمض عينيك، واسمح لذهنك بالانطلاق، ولا تخف إذا شعرت بميل إلى النوم. دع نفسك تمضى فى حالة من حلم اليقظة. فكر فى ذكرى مكان أجازة مفضل لديك، ودعه يلعب كشريط سينمائى فى ذهنك.

٢- ابدأ فى بناء ذاكرة من خلال الحواس. ماذا كنت ترى فى هذه التجربة وذلك المكان؟ ماذا كنت تسمع وتشم وتتذوق وتلمس؟ اسأل أسئلة محددة وانتظر الإجابات.

٣- عندما تصل إلى نوع من اكتمال الذاكرة، أعط اهتمامًا أكبر للمكان الحقيقى الذى توجد فيه، واترك أى أحداث أو شخصيات تدخل إلى هذا المكان. افتح عينيك ببطء، وابدأ فى استخدام حواسك لخلق المكان من حولك. وفى العادة فإننا نبدأ بالبصر. إذا كنت مستلقيًا على الأرض فى مكانك المتخيل، فماذا سوف ترى إذا فتحت عينيك؟ انظر حولك كما لو أنك تحاول أن ترى على الفور المكان من حولك.

٤- على أى شىء أنت مستلقٍ فى هذا المكان المتخيل؟ على الرمال، العشب، عتبة المنزل؟ هل أنت فى الخارج؟

٥- ما هو هذا الوقت من العام؟ اسأل كل الأسئلة بقدر ما تستطيع. لا تقلق إذا لم تجد إجابات. تذكر أنه فى الكثير من الحالات لا توجد إجابات، وإنما تطوير لأسئلة أفضل.

٦- عندما تؤسس إحساسًا ما بواقع متخيل، ابدأ ببطء فى الحركة فى المكان. لا تنهض بسرعة، دع الحركات دائمًا تمضى بقيادة الاكتشاف الحسى. وعلى سبيل المثال، إذا كنت مستلقيًا على الرمال، اطرح الأسئلة: إذا كنت مستلقيًا على الرمال فى ذاكرتى، ما هو الإحساس بالرمال من تحتى؟ إذا حركت يدى على الرمل فماذا سوف يكون الإحساس بين أصابعى؟ ما هى الأصوات التى أسمعها وأنا أحرك جسدى؟ وهكذا.

٧- عندما تتحرك فى المكان مستكشفًا حواسك، فإنك تخلق المكان. تذكر أن المكان موجود فى خيالك. إذا توقفت عن خلقه بحواسك فإنه سوف يختفى بالنسبة

للجمهور. إنه يجب أن يكون موجوداً خارج ذاتك، وهذا سوف يحدث فقط إذا حافظت على اكتشافك للمكان من خلال حواسك.

٨- تحول إلى وضع الجلوس، ثم إلى وضع الوقوف لو أردت. دع حركاتك تقاد من خلال طرح أسئلة حول حواسك. لا تنخرط فى حركات تشبه البانتومايم أو التفاعل مع أشخاص متخيلين ، الخ. إن ما تقوم به فقط هو خلق مكان حولك، ومن خلال ذاكرتك ومن خلال حواسك. وجه التركيز بوضوح من شيء إلى الشيء التالى له على نحو منظم.

٩- لا تنس أن تستخدم كل تكنيكات الاسترخاء والتنفس كما فى الفصول السابقة، لتعزيز اكتشاف اللحظة.

وبمجرد أن تخلق مكانًا من حولك، وأنت الآن فى وسطه، يمكن أن تسمح لذكرياتك عن المكان أن تمر. يمكنك أن تستخدم المونولوج الداخلى للبدء فى التفاعل مع المكان والفضاء من حولك. إذا ظهر بوضوح بعض الأشخاص فى ذاكرتك، يمكن أن تتحدث عنهم فى المونولوج الداخلى، لكن يجب أن تحاول أن تبتعد عن التشتت بعيداً عن خلق المكان من حولك. إذا سمحت لشخصيات من الماضى أن تستولى على ذاكرة حواسك عن المكان، فربما وجدت أن ذلك سوف يدمر ويشتت تركيزك. تذكر: المهمة الأساسية هى خلق المكان.

الشارع الذى كنت تعيش فيه

سوف نترك الآن مكان الإجازة، ونذهب إلى الشارع الذى كنت تسكن فيه فى زمن الإجازة. إنها ليست قصة رحلة - فى لحظة تكون فيها فى موقع الإجازة، وفى أخرى تقف خارج الشقة أو المبنى حيث كنت تعيش. ومرة أخرى، فإن أول مكان يرد إلى ذهنك هو المكان الصحيح، حتى لو لم يكن صحيحًا بشروط الزمان والمكان فى حياتك.

١- لاحظ كل العناصر فى الشارع الذى عشت فيه. ما هو الوقت الحالى من العام؟ هل هو فى اتساق مع إجازتك أم أنه فصل ووقت مختلف تمامًا؟ كن فى منتهى الحذر من أنك لا تقود ذاكرتك كما لو أنك تؤلف قصة. دع الذاكرة تفصح عن نفسها لك وتقودك فى ممراتها الخاصة. إذا حاولت أن تصنع قصة لطيفة ومحكمة من كل شىء، أو بكلمات أخرى تجعل كل شىء متماسكًا ومنطقيًا، فإن ذلك سوف يكون بلا جدوى أبدًا كأداة للتمثيل. إنك لا تصنع فيلمًا صغيرًا فى ذهنك لكى يراه أو يقرأه الآخرون، إنك تحرث حقول مخيلتك الإبداعية لكى تستخدم ثمارها فى فيلم لشخص آخر. إنك سوف تستخدم خيالك لكى تضفى اللحم والدم على قصة شخص آخر.

٢- اخلق الشارع من خلال حواسك بقدر ما تستطيع. قد ترغب فى أن تقضى بعض الوقت فى عمل ذلك. وفى العادة فإن هناك ذكريات عديدة جدًا مرتبطة بالأماكن التى نعيش أو عشنا فيها.

ملاحظة حول استدعاء الذكريات: إذا وجدت أنه لا توجد أية ذكريات، أو بدأت تشعر بالملل أو التعب، فإن هذا يعنى أن هناك ذكرى كبرى تعوق تقدمك، لأنك تفضل ألا تتذكرها. ولكى تتغلب على ذلك وتتقدم إلى الأمام فى التدريب، اصنع صورة فى خيالك لخزانة مليئة بالكنوز لكن فيها شيئًا واحدًا صغيرًا مفزعًا، وفكر فيها كأنها "بنك" ذاكرتك. ولأنك لا تريد أن تنظر، أو أن "يرى" الآخرون، هذا الشىء المفزع، فإنك لا تفتح الخزانة أبدًا. إنك تعيش فى فقر مدقع، وترتدى الأسمال، لأن خزانة كنوزك تحتوى على شىء واحد لا يمكن كشفه. ومن الغريب تمامًا أنه لو تم الكشف عن هذا الشىء المفزع فإن كل الآخرين سوف يعتقدون أنه ظريف، أو أنهم يملكون شيئًا مثله وهم سعداء لأن يروا شيئًا آخر مشابهًا له. أو لعلهم سوف يجدونه فاتنًا لأنه مفزع، لذلك فإنهم يودون أن يصبحوا أصدقائك حتى يعلموا عنه الكثير وفى الحقيقة، فإنك لابد من أن تصبح معزولاً، فإنك تكسب رفاقًا من خلال الكشف عن أشيائك الصغيرة المفزعة.

إننى لا أتحدث عن وصف الأسرار بالتفصيل عن ماضيك، بل أتحدث عن الوصول إلى العواطف، والأجزاء من نفسك التى سوف تمد شخصية متخيلة (فى السيناريو،

وهو الدور الذى ستقوم به) بالتفاصيل. وكثيراً جداً ما تكون لا تملك فكرة عما سوف يشكل مجموعتك الشخصية من الأشياء المفزعة الصغيرة. إنك تعلم فقط أنك قد تجمدت فى منطقة ما. والعمل على "المكان" سوف يكشف لك عن هذه المناطق المتجمدة. وبمجرد أن يتم الكشف عنها، فإن ما تريد أن تفعله بها يتوقف عليك، وهو ما يعتمد على قوة سلطتها عليك. وإذا كنت ترى أن لديك نمطاً لتفادى ذكرى أشياء محددة أو أنك "تسرح" عندما تقابل ذكريات محددة، حاول الخطوة التالية.

٣- لكى تكسر هذا النمط، يجب أن تركز على ركن صغير جداً من المكان الذى اخترته، وتحاول أن تخلقه من خلال حواسك بأكبر قدر ممكن من الواقعية. خذ على سبيل المثال زاوية أفريز حجرى لشرفة، (درابزين)، وشعور الأسمنت عندما تمرر إصبعك فوق الحجر. ما هى الأجزاء من جسمك التى تتصل بالحجر إذا كنت جالساً هناك؟ ما هو عدد الأنواع المختلفة للزلط الصغير الذى يمكنك أن تراه داخل الأسمنت، أم أنه ناعم؟ وهكذا. ابق فى جزء صغير محدد تماماً من المكان. اعمل ببطء شديد ودقة شديدة. فى بعض الأحيان فإن ذلك "يتحايل" على الخيال لكى يطلق مستودعاً أكبر من الذكريات والأشياء.

خلق غرفة

سوف نغير المكان مرة أخرى. ادخل إلى المنزل أو الشقة المتصلة بالشارع. إذا كان مبنى مكون من شقق، فسوف تنتهى إلى ممر أو بئر السلم أولاً. هذا جيد، فهو جزء من خبرة منزلك كشقتك ذاتها تماماً. وخلق غرفة هو واحد من أكثر الاستخدامات شيوعاً فى ذاكرة حواس المكان.

٤- اجلس أو استلق على الأرض، وأغمض عينيك. سر فى المنزل أو الشقة وانظر حولك (فى خيالك). وكما هو معتاد دائماً، استخدم حواسك الخمس، واتبع طريقة الدوافع الأقوى. وخلال تحركك فى المنزل، توقف عند إحدى الغرف وابق هناك. الآن

حـاول أن تسـتكشف هـذه الغـرفـة. افـتح عـينيك، وابدأ بما تراه. اسـأل أسـئلة محـددة تمامًا. ما هو لون الحوائط؟ ماذا يوجد على الأرض؟ ما هو الأثاث فى هذه الغرفة؟ ما هى الأشياء؟ عندما ترى شيئًا يثير اهتمامك، ابسط يدك وألمسه.

٥- عندما تلتقط شيئًا، كن حريصًا على أن تبقى فى الغرفة فى نفس الوقت الذى تكتشف فيه هذا الشىء أيضًا. بكلمات أخرى، لا تهمل الغرفة لكى تفحص شيئًا متخيلاً. إن هذا من الصعب تحقيقه، لكن حاول. إنه يحتاج إلى تدريب واجتهاد وتوجيه منظم للتركيز لكى تحافظ على التأكد من أن الغرفة لاتزال موجودة. يجب أن تؤدى كل هذا العمل بطريقة مسترخية، وتسمح للنَفَس بأن يملأ اللحظات، وللمونولوج الداخلى بأن يعبر عن أفكار وأحاسيس هذه اللحظات.

٦- عندما تجد جزءًا من الغرفة قويًا جدًا بالنسبة لك، ويشغل خيالك، ابق هناك، وافحصه بشكل أكثر دقة. خذ وقتًا للتفاصيل الصغيرة للأشكال على وسادة، أو تعقيد تطريز بالإبرة معلق على الحائط.

٧- ابق فى هذا الجزء من الغرفة، واخلق بقية الغرفة بدءًا من هذا الجزء. فكر فى خيالك باعتباره دوائر متحدة المركز. إنك فى المركز، والمكان من حولك ينبثق منك. وخيالك يوجهه تركيزك، وأنت تُسقط هذا الخيال أبعد من ذاتك بكثير. إن من السهل أن تبدأ بجزء صغير ثم تجد طريقك فى مكان يتسع شيئًا فشيئًا. وجه التركيز من الدوائر القريبة منك إلى الدوائر الأبعد، ثم عد مرة أخرى إلى الدوائر الأقرب.

أن تكون الشخصية فى الغرفة

عند هذه النقطة، فإن من المثير للاهتمام أن تأتى بالشخصية لكى تقوم بدورها فى مجالك المتخيل. إنها يمكن أن تكون أية شخصية تعمل عليها فى هذه اللحظة، ولكن أفضل شخصية تختارها إذا كنت لاتزال فى بداية هذا العمل هى نفس الشخصية من الفصل الثالث من تدريب المونولوج. يتم إدخال الشخصية كما لو أنها هبطت لتوها

بمظلة (باراشوت). ليس هناك ما يستوجب عمله بشأن تحديد من تكون، وماذا تفعل، وما هى أنماط تفكيرك. إن الشخصية ليست إلا مجموعة من المعلومات التى تقوم بإدخالها فيما يحدث بالفعل. وفى لمح البصر تكون واقفًا فى غرفة المنزل الذى كبرت فيه، وفى لمح البصر مرة أخرى تكون أنت الشخصية فى الغرفة. الشىء الوحيد الذى تقوم بضبطه هو تاريخ الحياة، فبدلاً من تاريخ حياتك، فإن لديك تاريخ حياة الشخصية التى اخترتها، ولذلك فإن لديك أيضًا كلمات الشخصية، ومع ذلك فإن المكان يبدو هو ذاته.

امنح لنفسك بعض الوقت لتنظر فى أنحاء الغرفة مرة أخرى وأنت الآن الشخصية. استرجع اللحظات الحسية التى كانت قوية بالنسبة لك فى الغرفة، وانظر كيف تغيرت هذه اللحظات الآن بعد أن قررت أن تكون الشخصية. إن أى تغيرات يجب أن تكون شديدة الرهافة. يجب ألا يكون هناك على الإطلاق ما يشير إلى أنك تمثل. عليك أن تتفادى صنع تغييرات أو قرارات بشأن الطريقة التى تقوم بها الشخصية بالفعل أو برد الفعل. كن فقط فى المكان باعتبارك الشخصية، واستمر فى الخلق الحسى للمكان المتخيل. عندما تقوم بضبط نفسك على الطريقة التى يتم بها هذا الشعور. ابدأ فى قول كلمات المونولوج كما لو كانت أفكارك الخاصة. امنح خلق العالم الحسى أولوية فى الأهمية على الكلمات. لا تجعل الكلمات، وجهدك فى أن تتذكرها، تدمر المكان المتخيل الذى خلقته. دع المكان مستمرًا وأنت تقول النص، واخلق واقع اللحظة بلحظة. إذا نسيت النص (وإذا كنت تقوم بأداء التدريب بدقة، فمن المحتمل أنك سوف تنسى النص) توقف عن الكلام وافحص اللحظة الحسية بشكل مكثف قبل أن تحاول الاستمرار فى النص. إذا لم تستطع أن تتذكر النص كله، كرر فقط الأجزاء التى تتذكرها، مرة بعد أخرى. لا تقلق بشأن ما نسيته، إنك تستطيع دائمًا أن تعود إليه لاحقًا لتتذكره.

إننا فى العادة ننسى الكلمات عندما لا نعلم ماذا تعنى فى علاقتها بلحظة التمثيل. ويجب عليك دائمًا أن تمنح نفسك فرصة (للنسيان) عندما تتعلم تدريبًا جديدًا.

إن حقيقة أنك تستكشف منطقة جديدة ترهق آلتك، لذلك فإنك تنسى كيف تفعل الأشياء التى تفعلها عادة بسهولة شديدة. وعندما تبطئ وتعطى الحواس الفرصة الكاملة أن تستمر بدلاً من النص، فإنك تبنى الكلمات ببطء داخل واقعك المتخيل. إنك تتعلم كيف تشرك مستوى آخر إلى تمثيلك. إنك تمتد بقدرتك على التركيز لتشرك مساحات أكبر مليئة بأشياء أكثر وأكثر تعقيداً. وفى النهاية، تصبح قادراً على أن تضع كل عملك الداخلى مع الكلمات، والظروف المفترضة فى السيناريو، وأى توجيه قد تتلقاه.

وعندما تبدأ فى بناء الشخصية، عد إلى السيناريو واقرأه. اقرأ الدور واترك الدور يقودك إلى اكتشافات جديدة حول ذاكرة الحواس، واترك ذاكرة الحواس تقودك إلى اكتشافات جديدة حول الدور. من المهم تماماً الاستمرار فى العمل حتى تدمج فى النهاية نفسك والشخصية معاً بل إنك ربما تنسى بعض السمات المميزة لذاكرات الحواس، إنك تتذكر فقط مفاتيحها، واستخدم هذه المفاتيح عندما تحتاجها، عندما تكون فى البحر مع الشخصية، أو تحتاج إلى أن تبث فيها حياة جديدة. ومن المفيد أيضاً دائماً أن تحتفظ بيوميات لأى دور، لكل عملك فى ذاكرة الحواس، والأنماط المرتبطة بها. إنها يمكن أن تستخدم للدور الذى تعمل عليه الآن، وللأدوار التى يمكن تبنيها فى المستقبل. إن الممثل الذى يعمل فى هذا الفن السينمائى يجب أن يكون مسلحاً بخريطة الطريق الخاصة به لكى يجعل الأداء متماسكاً، لأن معظم التمثيل السينمائى يتم بشكل غير مترابط يجب أن تكون لديك خطة العمل الخاصة بك التى يمكن أن تبنى فوقها الشخصيات التى تلعبها.

المكان كحالة وجدانية داخلية

أحياناً نعايش فى الحياة أشياء تبقى معنا لفترة طويلة، وهذه الأشياء سوف تعود إلى وعينا عندما لا نتوقعها أبداً. إن فقداناً كبيراً (لأحد الأعزاء) يتطلب فترات من الحداد، كما أن الأحداث الصادمة تتطلب فترة من التكيف والتعافى. والشخصيات التى تلعبها لديها أيضاً مثل هذه الأحداث فى حياتها. وكثيراً ما يحتوى السيناريو على

مشاهد يتم تصويرها فى مواقع شديدة الجمال عن شخصية تعيش معاناة عميقة. إننا كمتفرجين معتادون على مثل هذه المشاهد، مثل انفصال حبيبين فوق جسر فى باريس، أو طفل وحيد وجائع فى شوارع نيويورك، أو جندى يقف على مشارف مكان موقعة دموية بينما يكون هناك فى الخلفية غروب فاتن المنظر، فاللحظات الاستثنائية فى السينما مليئة بهذا التناقض بين المعاناة البشرية وجمال الطبيعة.

هناك مشهد مماثل لذلك فى فيلم "أساطير الخريف"، بعد عودة تريستان مباشرة من الحرب إلى المنزل، حيث يركع أمام مقبرة أخيه ويبكى من العذاب والحزن على فقدانه، وعجزه عن إنقاذ حياة أخيه. إن موقع المقبرة هو حقل أخضر فوق أحد التلال، بينما تلوح للعيان الجبال على البعد. إنه مشهد طبيعى فائق الجمال، المحيط بتريستان تعزية له فى اللحظات التالية، ولكن ليس قبل أن يستغرق طويلاً فى تذكر المعركة، وحزنه على أخيه عند المقبرة. إن الممثل هنا يستحضر مكانه الداخلى على السطح المادى، ويتفاعل معه وجدانيًا، ويخلق مكانًا حوله. إننا منجذبون إلى تجربته من خلال تدفقه الوجدانى، ذى الجذور العميقة فى مكان لا نراه حتى أننا نستخدم خيالنا لكى نشعر بما يشعر به، ونتوحد معه. إنه مندمج بعمق فى دوائره الداخلية متحدة المركز، حيث نندمج معه بعمق من خلال دوائرنا الداخلية متحدة المركز. إننا نستخدم خيالنا ونعيش تجربة التوحد والتعاطف. وبهذه الطريقة، عندما يكون ممثل على اتصال شخصى عميق بمكان داخلى، فإنه يمكن فهمه على مستوى كونى شامل، لأنه شديد الإنسانية، وهذا شىء يمكن لأى إنسان أن يفهمه.

الحائط الرابع

إن خلق مكان داخلى بهذه القوة الوجدانية هو استخدام مختلف للمكان عن خلق "الحائط الرابع" فى عالم التمثيل، وكما يفعل كل الممثلين فى المشهد الأول الذى ذكرته فى بداية هذا الفصل. إن كل هؤلاء الممثلين خلقوا وهم رؤية نفس المشهد أمامهم، ذلك الذى كنا نراه على الشاشة. والحائط الرابع هو الحائط الناقص على خشبة المسرح

التقليدية (مكان ستارة المسرح - المترجم)، ومن خلاله يشاهد المتفرجون المسرحية. وبرغم أن هناك تطورات تقنية مدهشة منذ أيام كان الممثلون يقفون على مسرح مضاء بالغاز وقد وضعوا ماكياجًا ثقيلاً، وهم يستعرضون أصواتهم، ويستخدمون إيماءات عريضة للإشارة إلى ما يدور، فإن هناك شيئًا واحداً على الأقل لم يتغير: إننا لانزال ننظر إلى الممثلين من خلال إطار. وبرغم من أن هناك أعمالاً مسرحية تقام فى أماكن حقيقية، أو فى حلقة، من أجل تحطيم منصة المسرح، فإننا لا نزال داخل الصندوق، لانزال ننظر فى إطار، والقواعد التى تنطبق على مستطيل إطار خشبة المسرح تنطبق على السينما. ونحن كممثلين لانزال ننظر إلى الخارج من خلال الحائط الرابع المتخيل. الفرق هو أن الحائط الرابع فى السينما لم يعد ثابتًا، إنه قد يدور حولنا طوال الوقت. وحيثما تقف الكاميرا وتصور فإن هناك حائطًا رابعًا، أو جمهوراً. وبالنسبة لممثل فى موقع التصوير، فإن الحائط الرابع موجود فى المكان الذى يقول عليه المخرج. إنه الكاميرا أحيانًا، وهو ليس كذلك أحيانًا أخرى. إنك فقط تخلق المكان من حولك كما يقال لك. والشيء المثير فى ذلك هو أنك لا تعلم ماذا يجرى حتى تكون فى موقع التصوير. إن من المنتظر منك فقط أن تكون قادراً على خلق ما يطلبونه منك.

وهناك نوعان من الأماكن يهتم بها الممثلون فى موقع التصوير. الأول هو الديكور (أو المكان) الفعلى الذى حدده السيناريو، أما المكان الثانى فهو مكان شخصى وخاص يعتمد الممثلون عليه لكى يساعدهم فى التمثيل. إن الكاميرا تستطيع أن تصور أفكارك وعواطفك، لذلك يجب تطوير المكان الداخلى بنفس قدر التطوير الذى قمت به لخلق المكان المادى من حولك. ولكى أساعدك على تعلم خلق هذين المكانين فى ذات الوقت، استخدم التدريب التالى، إنه مصمم لكى يؤدى مع شريك، وبرغم أن من الممكن أن تؤديه وحدك أيضًا، لكن ذلك لن يصلح إذا كان هناك حوار من طرفين. إذا كنت تعمل وحدك فقم فقط بخلق المكان.

تدريب حديقة الحيوان - المكان

إن هذا التدريب يمرن قدرتك على خلق نوعين من الأماكن فى وقت واحد. يجب أن تؤديه مع شريك. وسوف نستخدم الصفحات الأربع الأولى من مسرحية إدوارد ألبى ذات الفصل الواحد "حديقة الحيوان". إن هذه الصفحات عن المكان، الحديقة المركزية فى مدينة نيويورك، وعن التحرك داخل هذا المكان.

ليس مهمًا أن تكون النمط الصحيح لتلعب دور جيرى أو بيتر. وليس مهمًا إذا كنت مطابقًا للعمر أو الجنس، فالغرض من هذا التدريب هو خلق المكان من حولك مع شريكك، كما يتطلب النص والظروف التى تفترضها المسرحية ، بينما تقوم فى ذات الوقت بخلق مكانك الخاص الذى يضعك فى واقع حسى تقوم من خلاله ببناء الشخصية. وبرغم أن هذه مسرحية للمسرح، فإنها نص جيد للاستخدام من أجل بناء ذاكرة حسية للمكان وللحائط الرابع فى ذات الوقت.

١- اقرأ مسرحية "حديقة الحيوان" ذات الفصل الواحد لإدوارد ألبى، وقم باختيار شريك لتعمل معه.

٢- قم باختيار الدور الذى تراه ملائمًا لك من ناحية المزاج والطباع. ليس مهمًا العمر أو الجنس والنمط فى هدف هذا التدريب. لقد قمت به مع فصل دراسى من فتية وفتيات فى العشرين من العمر، وتم اختيار أى اثنين منهم دون اعتبار لجنس الممثل.

٣- قم بالتركيز على الصفحات الأربع الأولى من النص أو ما حول ذلك. سوف ينتهى الجزء الذى اخترناه بسطرى الحوار التاليين:

جيرى: وأنت لديك أطفال.

بيتر: نعم، اثنان.

٤- اقرأ النص مع شريكك بصوت عال، وناقش المشهد. حاولا أن تجيبا على الأسئلة التالية معًا.

أين أنتما؟ أين تقع أحداث المشهد؟

ما هى الأحوال الجوية؟

ما هو هذا الوقت من السنة؟

هل هناك أناس آخرين حولكما؟

ما هى الأصوات؟

ما هى الروائح؟

إذا نظرتما حولكما فى ٣٦٠ درجة، ماذا تريان؟

٥- قوما بقراءة النص بصوت عال مرة أخرى، واعملا على اختبار المكان الذى خلقتماه سويًا. تأكدا من ملاءمته لمتطلبات النص.

٦- الآن خذا بعض الوقت لكل منكما لتذكر مكان خارجى من ماضيك تعرفه جيداً.

٧- ضعا المكانين المتخيلين معًا، المكان الذى خلقته مع شريكك، والمكان الذى رأيته من ذاكرتك. وعلى سبيل المثال فإذا كنتما قد اتفقتما على أن الشارع الخامس على يساركما، وأن الساعة هى التاسعة، قم بعد ذلك بأخذ ملاحظة بما هو موجود فى ذاكرتك فى هذا الواقع، وانظر إذا ما كان ذلك يشير إلى الشارع الخامس. بالطبع فإن هذا سوف يتسبب - ويجب أن يتسبب - فى نوع ما من السلوك من جانبك، وهذا السلوك يجب أن يوضع على الشخصية. خذ وقتك فى أداء ذلك.

٨- احفظ سطور الحوار، وقم بأداء المشهد مع إعطاء الأولوية الكبرى لخلق المكان. إن المشهد يتطلب بالفعل إحساساً قويًا بالمكان، لذلك يجب ألا يكون ذلك صعبًا.

٩- توقف عن الأداء التمثيلى مطلق العنان أو الذى يجرى بسرعة مع النص، فالأهم هو ألا تهجر أبداً مكانك الشخصى الخاص!

يجب أن يكون الممثلان فى نفس المشهد موجودين فى نفس المكان من أجل وهم بالمكان. وكل ممثل يأتى من مكان شخصى خاص يقوم بشكل مستمر بخلقه بخياله من خلال الحواس الخمس، والطريقة التى يحقق بها الممثل هذا المكان الخاص طريقة متفردة لكل ممثل. وفى العادة وبعد سنوات من الخبرة، فإن الممثل يعلم آلته إلى درجة أنه يعلم ماذا سوف يصلح له. إن بعض الممثلين "يرون" المكان، بينما الصوت أو الرائحة هى التى تخلق المكان لآخرين، والبعض الآخر يستخدم مزيجًا من الأشياء الحسية المتعددة.

وعندما يقوم الممثل بالعمل (وتدور الكاميرا)، يجب أن يكون نشطًا فى خلق الأشياء المتخيلة، وإلا فإنها سوف تختفى. إن هذا لا يتحقق من خلال تذكر المرء ما قام به من قبل، وإنما من خلال الطرح الدائم للأسئلة والبحث عن إجابات تطرح بدورها أسئلة جديدة. والتدريب السابق بسيط بما يكفى بالنسبة لك لكى تعطى نفسك الحق لخلق المكان المحيط بك فى نفس الوقت الذى تبقى فيه مع الظروف التى يفترضها السيناريو والنص. وأعتقد أنك سوف تفاجأ بأن ترى إلى أى حد يمكن لك اكتشاف الشخصية بالتركيز على الخلق الفعال لمكان من خلال الحواس.

إطلاق العنان للذات

عندما تعمل على العناصر الخاصة فى تكنيكك التمثيلى كما كنا نفعل فى الفصول القليلة السابقة، فإن من المهم جدًا أن تبتعد عن أن تطلق العنان لذاتك أو تصبح منهمكًا فى شىءونك الذاتية. فبرغم أنك تستخدم عناصر عديدة من ذاتك، فإن العمل لا يدور فى الحقيقة عنك، إنه عن السيناريو. إن التدريبات ليست إلا وسيلة لغاية، وهذه الغاية هى الشخصية فى السيناريو. وفى كل خطوة فى هذا الطريق، عد دائمًا إلى السيناريو. عندما تعمل فإن كل شىء تفعله يجب أن يطير على جناحى السيناريو، وإذا فعلت غير ذلك فهذا لا يعد براعة فنية. إنك عندما تعمل فإنك تطور استخدامًا حدسيًا للذات، يتم ترجمته إلى تجربة إنسانية عالمية.

وإذا كنت مدرسًا لمجموعة، فإن مسئوليتك كمعلم هى أن تتأكد أن عمل طلبتك لا يصبح منغمسًا فى الذات، وأنهم لا يصطنعون شيئًا لكى يرضوك ويرضوا زملاءهم الطلبة. إننى عندما أقوم بتدريب مثل خلق المكان فى مسرحية "حديقة الحيوان"، فإننى أجعل الجميع يعملون فى نفس الوقت لكى أقلل من الميل إلى الأداء ونيل إعجاب الآخرين. إننى أراقب المجموعات وهى تقوم بالبروفات وأنصت لما يقومون به. إننى أسأل الأسئلة وأرشدهم حتى يعمل خيالهم بكل طاقته. بل إننى أجعل كل فرد يبقى فى الأماكن التى كانوا يقومون فيها بالبروفات، ثم أطلب من كل اثنين من الطلبة أن يأخذا دورهما فى الأداء الذى أعدا له، بينما بقية المجموعات تتفرج عليهما من النقاط المتعددة حولهما فى أنحاء الغرفة. إن ذلك يقوى من إحساس الـ ٣٦٠ درجة بالنسبة للممثلين، ويساعد على تحضيرهم للأداء فى موقع التصوير السينمائى، حيث سوف يكونون محاطين تمامًا بطاقم الفيلم. إن غرفة الدرس هى الجو الملائم تمامًا لخلق الخصوصية العامة، لأننا كلنا معًا مثلما يحدث تمامًا فى موقع تصوير فيلم. وكلما اكتسبت المجموعات مزيدًا من الثقة فى واقعهم المتخيل، ودوار الخصوصية العامة التى تحيط بهم، فإننى أفصل المجموعة إلى مؤدين وجمهور، واطلب من كل مجموعة أن تقدم العمل الذى قاموا بتحضيره فى المشهد. إننى لا أهتم على الإطلاق إذا ما كانوا يستطيعون إنجازه هو بضع دقائق من خلق المكان معًا مع بضع سطور من النص. إننى سوف أكون أكثر سعادة بذلك بدلاً من المضى فى المشهد بسرعة دون خلق أى شىء خاص على الإطلاق.

وبالطبع فإن حلبة قاعة الدرس تختلف تمامًا عن حلبة العالم الحقيقى. وكمدرس أو كطالب، فإنه ليست هناك طريقة أفضل لاختبار وتطوير ما تعلمت إلا بدخول العالم الحقيقى لصناعة الأفلام. وسوف يحاول الجزء التالى من هذا الكتاب أن يساعدك على أن تنجح كممثل، وأنت تبدأ فى شق طريقك فى هذه المتاهة من الاحتمالات المتعددة والمدهشة.

الجزء الثانى

النص السينمائى وتطوير الشخصية

الفصل الثامن

اختبار الأداء

اختبار الأداء - كل ممثل يريد اختبار للأداء، وكل الممثلين يكرهون اختبار الأداء - هو شر لابد منه فى حياة الممثل، وهو الطريق ليحصل على العمل. ليس مهماً المرحلة التى وصلت إليها كممثل فى حياتك المهنية، فاختبار الأداء يأتى إلى حياتك بشكل أو بآخر. وحتى النجوم فى ذروة حياتهم الفنية قد يضطرون للقيام باختبار لأداء دور بعيد عن صورتهم الجماهيرية التى اشتهروا بها. إنهم لن يحضروا مع الكومبارس بالطبع لكنهم بطريقة أو بأخرى مضطرون لإقناع المخرج بأنهم يصلحون للدور، وقد يكون ذلك فى موعد على الغداء فى مطعم فاخر، لكنه لايزال اختباراً للأداء.

نحن فى مهنة التمثيل نخوض اختبارات الأداء عادة فى ظروف غير مواتية، وسوف نكون سعداء الحظ إذا ساعدتنا بعض هذه الظروف. ومع ذلك فإننا جميعًا نريد اختبار الأداء، لأنه الطريقة التى تحصل بها على الدور. إنك تأخذ دورك فى صف طويل، وتكون على وشك القيام بالاختبار، وتصاب بالخوف من أنك لن تقوم به جيداً، ثم... لا تحصل على الدور. والواقع هو أنه إذا كنت ما لا يبحثون عنه فلن تحصل على الدور بصرف النظر عن نجاحك فى الاختبار أم لا. ولأنه لا يوجد بالفعل ما يمكن أن أقوله عما يريدونه منك، أيًا كان ما قد يقولونه، فإن الموقف يسبب التوتر، والقلق، وإحساس العجز. إن أحد الأشياء التى يجب عليك قبولها من البداية هو أنك - فى نواحٍ عديدة - لا تملك السيطرة على قرارات الذين سوف يمنحونك العمل. وكل ما عليك

فعله هو أن تهتم بالأشياء التى تملك السيطرة عليها: تكنيكك التمثيلى وسلوكك الاحترافى. إذا أعطيت اهتمامًا بهذه الأشياء فسوف تكون لديك الثقة التى تحتاجها للمضى قدمًا فى التجربة.

وهذا الجزء من الكتاب يتناول ما سوف تفعله بمجرد أن تحصل على فرصة اختبار الأداء، وكيف تستخدم على النحو الأفضل تكنيكك لكى تحصل على الدور. ولا كيف تبنى حياتك المهنية فى عالم صناعة السينما، فهناك العديد من الكتب التى تتناول هذه الموضوعات، والكثير من المعلومات التى سوف تجدها فى هذه الكتب مفيدة، لكنها مجرد نصائح، نصائح لن تفيدك كثيرًا إذا لم تكنلديك أية فكرة عن التكنيك العملى للتمثيل.

نموذج على اختبار أداء لفيلم

على عكس اختبارات الأداء فى المسرح، عندما يطلبون منك فى العادة تحضير مونولوجين متناقضين، فإن نموذج اختبار الأداء فى السينما يتطلب أن يقرأ الممثل من سيناريو أمام كاميرا فيديو. سوف يعطونك بعض الصفحات من سيناريو، حيث تظهر الشخصية التى سوف تقوم بأدائها. إنها فى العادة صفحتان، أو ثلاث، ولكن ليس أكثر من ذلك، وذلك لأن المشاهد فى الأفلام تصل إلى الذروة خلال حوالى ثلاث دقائق، وكل صفحة من السيناريو تساوى دقيقة من العرض على الشاشة. وفى بعض الحالات فإن هذه الصفحات يتم تحديدها قبل موعد اختبار الأداء بيومين أو ثلاثة، وهو ما سوف يكون أمرًا عظيمًا لأنه سوف تكون لديك الفرصة للعمل عليها. ومع ذلك، وفى أغلب الأحوال، فإنهم سوف يخبرونك بالحضور مبكرًا قليلاً، حتى يمكن لك أن "تلقى نظرة على هذه الصفحات قبل القيام باختبار الأداء". سوف يخبرك الشخص الذى يدير الاختبار عن بعض الصفات والملامح الأساسية، والقليل عن خلفية الشخصية، وذلك عندما يحدد لك موعد الاختبار: "هل تستطيع الحضور اليوم الثلاثاء فى الحادية عشرة للقيام بالدور الفلانى؟ إنه دور مصاصة دماء متنكرة فى هيئة جليسة أطفال. إنه دور

مساعد، يومان للتصوير. إنها تبدو فى السابعة عشرة من عمرها، لكن عمرها الحقيقى مائتا عام. إنها شديدة الذكاء والبراعة. سوف يدور حوار مثير بينهما وبين الزوج. كن هناك فى العاشرة والنصف وخذ صفحات الدور". وهكذا تكون قد وقفت على بداية نقطة السباق.

إنك تصل مبكرًا، تأخذ الصفحات، تذهب إلى الممر أو بئر السلم أو الحمام، أو إذا كان لديك وقت كاف فإنك تخرج إلى الشارع، تقرأ الصفحات، وتقرر ماذا تفعل، وتذهب لتؤدى اختبار الأداء. وفى بعض الأحيان، عندما يكون المخرج موجودًا، أو يكون وكيل اختيار الممثلين متعاطفًا، فسوف تحصل على مزيد من المعلومات عن الدور قبل ثوانٍ معدودة من قيامك بالأداء أمام الكاميرا. إن من المتوقع منك أن تكون مرنًا وتتلقى أية ملاحظات باعتبارها إطراء عليك لأنهم مهتمون بما تقوم به، لكنهم قد يريدون إضافة ما هو أكثر من هذه الملاحظات. حافظ دائمًا على ما تقوم به، وأضف ما يقترحونه. لا تدع أبدًا أية ملاحظات أو تعديلات تجعلك تعتقد أن كل ما اخترته خطأ، فقط دع ملاحظاتهم تؤثر فى عملك.

تسجيل الأسماء

عندما يأتى دورك لاختبار الأداء، سوف تذهب إلى غرفة صغيرة، حيث تقابل فريق اختيار الممثلين، والمخرج إذا كان موجودًا هناك. قد يتلو ذلك حوار قصير معهم، لكن ذلك لا يحدث تمامًا. سوف يخبرونك أن تقف أو تجلس على علامة، وتسجل اسمك قبل أن تبدأ المشهد. تسجيل الأسماء هو مجرد أن تذكر اسمك، ووكيل أعمالك، وأحيانًا رقم الضمان الاجتماعى الخاص بك. سوف تفعل ذلك دائمًا قبل اختبار الأداء الذى يتم تصويره بالفيديو، وتلك هى الطريقة التى سوف يتعرفون بها عليك على الشريط. إن اختبارات الأداء تلك يتم تسجيلها على الشريط والواحد بعد الآخر، وسوف يرونها فى أغلب الأحوال بطريقة العرض السريع حتى يرى المخرج شيئًا يثير اهتمامه، أو شيئًا يثير فضوله، عندئذ فقط سوف يرى الشريط بالسرعة العادية وينصت إلى الممثل. إن

الوقفات الطويلة التى لا يحدث فيها شىء (على الشريط) غير مطلوبة، وعليك أن تستغل كل لحظة إلى أقصى حد ممكن، لذلك إبدأ أن تكون الشخصية بمجرد أن تقف أمام الكاميرا حتى فى اللحظة التى تقول فيها اسمك، خذ فقط نَفَساً قبل أن تنطق بسطور الحوار.

القارئ

سوف يكون هناك مساعد فى الغرفة، إنه القارئ، الذى يقرأ سطور حوار الشخصية الأخرى فى المشهد. سوف يرشدونك أين توجه عينيك، أحيانًا يكون ذلك فى اتجاه القارئ، وأحيانًا إلى الكاميرا، وأحيانًا إلى الفراغ، بينما صوت القارئ يأتى من أحد الاتجاهات وعدسة الكاميرا تصورك من الاتجاه الآخر. أحيانًا يكون القارئ ممثلاً، وسوف يقوم بالفعل بلعب المشهد معك. لكن فى أغلب الأحوال لا يكون القارئ ممثلاً، وسوف يقرأ سطور حوار الشخصية الأخرى على نحو جاف. عليك أن تقوم ببساطة بالتواؤم مع الموقف، عليك أن تتلقى المعلومة وتتواءم مع الموقف. لا تخاطب القارئ أبداً، ولا توجهه، ولا تطلب منه شيئًا إن القراء موجودون كمساعدين وليسوا كممثلين.

الزمن

مفهوم الزمن شديد الغرابة فى عالم صناعة الأفلام. إنه دائمًا: الإسراع، ثم الانتظار. إنهم يريدونك على وجه السرعة، يجب أن تسرع، وتسرع، وتسرع، ثم تجلس لتنتظر ثلاث ساعات، ولا أحد يقول لك لماذا. ثم يستدعونك فجأة إلى موقع التصوير (عادة بعد أن كنت قد استرخيت وكاد يغالبك النعاس)، وخلال دقائق تكون أمام الكاميرا، إنك عند مركز خلية النحل تلك، دائخ ومضطرب على نحو ما بعد ساعات من الخمول.

يمكن أن يكون اختبار الأداء شبيهًا بذلك. إنهم يعطونك موعدًا محددًا، ووقتًا قصيرًا لكى تعد شيئًا ذا قيمة، ويمنحونك معلومات ضئيلة، ناهيك عن ظروف العمل المتوترة. ثم تصل هناك، مستعدًا للقيام بالاختبار، لكى تجد أن عليك أن تنتظر ساعة أو أكثر حتى يصبحوا مستعدين لك. إنهم برغم محاولاتهم الحفاظ على سير العمل بنعومة وفى الجدول المعد مسبقًا، فإن الأمور لا تسير دائمًا على هذا النحو. لذلك فإنك قد تصل قبل ساعة من موعد اختبارك، وتقوم بإعداد ما تستطيع بسرعة، ثم تكتشف أنهم متأخرون فى جدولهم ولا يستطيعون إخبارك كم من الوقت عليك أن تنتظر. سوف ينتهى بك الأمر جالسًا فى مكتب مزدحم وضيق مع ممثلين آخرين، هم بدورهم قلقون مثلك ويريدون تبديد عصبيتهم فى ثرثرة يضيعون بها الوقت. إنك لا تستطيع أن ترحل، فقد يتسبب ذلك فى أن تفقد دورك، كما أنك لا تستطيع الاستمرار فى العمل فى ظل هذه الظروف. إن ذلك قد يكون جو عمل محبطًا تمامًا، لكنك لا تملك أن تفعل أى شىء إلا أن تسترخى، وتثق فى الاختيارات التى قمت بها بالفعل. يجب عليك أن تضع كل عصارة تمثيلك على نار هادئة حتى يحين دورك وتدخل. إذا ضغطت على نفسك وظللت تعيد الأمور فى ذهنك مرة بعد أخرى، فإن من المحتمل أن تصبح منهمكًا إلى درجة أنك لن تستطيع ان تعطى أفضل ما عندك عندما تدخل الغرفة. إنه تمرين جيد أن تتعلم كيف تضبط نفسك على هذه الظروف، لأن ذلك جو معتاد حتى بالنسبة لأكثر الأفلام تنظيمًا. يجب أن تعد جسمك وعقلك وروحك قبل أن تذهب إلى هناك.

وفى العادة فإن اختبار أداء ممثل يستغرق عشر دقائق، لذلك فإن وقتك الحقيقى مع من يشرفون على الاختبار سوف يكون خمس أو سبع دقائق على أكثر تقدير، وهذا هو كل الزمن المتاح لك لكى تقنعهم أنك الأصلح لهذا الدور، أو على الأقل لكى يقولوا لك إنهم سوف يعاودون الاتصال بك. إن ما يبحثون عنه فى هذه الجولة الأولى هو: كيف تبدو، كيف يبدو صوتك، هل تجلب الواقع إلى لحظات نص السيناريو الذى أعطوه لك. إنك لست مسئولاً عن أن تجلب الواقع لكل لحظة، لكن يجب أن تكون قادرًا على إضاءة شىء ما، عنصر ما من الشخصية يجب بث الحياة فيه فى تلك الدقائق القليلة. ومن المفيد أن تعرف أن الهيئة التى تبدو بها تصل إلى حوالى ٧٥ فى المائة من قرارهم

المبدئى، ولكن اختبارًا جيدًا للأداء يمكن أن يغير رأيهم، أو على الأقل فإنهم سوف يتذكرونك من أجل مشروع آخر. فى اختبار الأداء لفيلم، فإنك لا تقوم فقط باختبار أداء لهذا الدور، إنك تقوم باختبار أداء للمشروعات الأخرى التى قد يقوم بها المسئول عن اختيار الممثلين، وكذلك المخرج فى المستقبل. بل إنهم فى بعض الأحيان قد يعرضون عليك دورًا مختلفًا فى نفس الفيلم بسبب أنهم رأوك تعمل.

خدمات التصنيف

خدمات التصنيف هى أكثر الطرق شيوعًا عند وكلاء الأعمال والمديرين لكى يقوموا بتحديد الممثلين الذين يحتاجونهم لهذا الاختبار أو الأداء أو ذاك. (ملاحظة مهمة من المترجم: سوف يجد القارئ والدارس فى هذا الفصل والفصول القادمة فروقًا مهمة بين التنظيم الموجود فى صناعات السينما المتقدمة، والطرق العشوائية فى صناعات السينما التى تفتقد هذا التنظيم، لكن المقارنة مفيدة على أية حال، فربما كانت دافعًا للوصول إلى درجة ما من هذا التنظيم!). وخدمات التصنيف هى شركة ترسل قائمة بكل المشروعات المطلوب لها ممثلون إلى وكلاء ومديرى أعمال الممثلين، الذين يدفعون مقابل هذه الخدمة. ويتم إرسال هذه القائمة من يوم الإثنين حتى يوم الجمعة، فى كل الأسابيع طوال العام، وتشمل كل فروع صناعات الترفيه، الأفلام، والتليفزيون، والإعلانات، والظهور كضيوف شرف، وكل أنواع المسرح. إن المنتجين والمخرجين ووكلاء اختيار الممثلين الذين يُصدرون اختبارات الأداء مع خدمات التصنيف يمكن أن يقوموا بهذا العمل مجانًا. ويجب أن تكون عنصرًا فى النقابة لكى تشترك فى هذه الخدمات، وتصبح وكيلاً أو مديرًا لأعمال الممثلين. ومن غير القانونى لغير هؤلاء - حتى الممثلين - أن يتلقوا هذه التصنيفات.

إن التصنيفات هى قائمة بالشخصيات فى سيناريو ونمط كل منهم. إن ذلك يتضمن فى العادة العمر، والجنس (العِرْق)، والمظهر، والانتماء الإثنى (إلى أى شعب)، والسمات الشخصية. وفى بعض الأحيان تتضمن ملخصًا قصيرًا لما تقوم الشخصية به

فى الفيلم، وإذا ما كان دور بطولة، أو دوراً مساعداً، أو دوراً ليوم واحد، أو كومبارس، الخ. ويقوم الوكلاء والمديرون بالتوقيع على اتفاقية السرية التى تحتم عدم نشر هذه التصنيفات على الممثلين أو أية شركات أخرى. بكلمات أخرى، فإن من المفترض ألا يعلم ممثل باختبار أداء إلا من خلال وكيل أو مدير أعمال، الذى يقدم للممثل دوراً محدداً. إن وصف الشخصيات تتم كتابته عن طريق العديد من الناس: وكيل اختيار الممثلين أو مساعده، مساعد الإنتاج الذى يعمل فى المشروع، وقد يقوم المخرج بكتابة هذه التصنيفات لكن ذلك يحدث نادراً. ووصف الشخصيات يتراوح كثيراً فى أسلوبه ودقته ومضمونه. إن ما يعنيه هذا للممثل أنك لن تعلم أبداً مدى دقة المعلومات التى وصلت إليك ومدى مطابقتها لرؤية المخرج الأصلية للشخصية. وكممثل يذهب إلى اختبار الأداء، يجب ألا تقلق أبداً بشأن إذا كنت الملائم تماماً للدور، فذلك أمر سوف يقرره المخرج عندما يراك فى اختبار الأداء. لا تقم بالقرار بدلاً منه، ولا تدع الأفكار بشأن ذلك تؤثر على عملك.

الأنماط

التصنيفات السينمائية محتشدة بالتوصيفات النمطية (ستريو تايب) التى تصف "الأنماط". والنمط الوحيد هو التصنيف الذى يلائمك كممثل وكإنسان أيضاً، ومظهرك وطبيعتك تحددان نمطك إلى حد كبير. ومن الممكن أن تغير نمطك، لكن ذلك يحدث عادة على نحو طبيعى من خلال التقدم فى السن والنضج. فالفتاة الشابة الحلوة سوف تصبح فى النهاية جدة إذا ظلت فى صناعة التمثيل فترة كافية، وتلك من إحدى الحقائق البسيطة للحياة. وبالطبع فإن العديد من الممثلين هذه الأيام ينفقون الكثير من المال مقابل عمليات التجميل لكى يغيروا من نمطهم، أو للحفاظ على النمط الذى يجدونه يتسرب من بين أصابعهم. ليس لدى ما أقوله حول ذلك، فهى مسألة شخصية. إن الهيئة التى تظهر عليها شديدة الأهمية بالنسبة للممثل فى صناعة السينما بالمقارنة مع ممثل المسرح، وتلك أيضاً من الحقائق البسيطة.

إننا جميعًا معتادون على هذه الأنماط: بنت الجيران، والشقراء متفجرة الجمال والأنوثة، والولد الشقى، وأمينة المكتبة العانس، الخ. كل ذلك يمثل أنماطًا فى ثقافتنا الجماعية الشائعة، وهى بداية التواصل السهل مع الكيفية التى نتوقع من خلالها أن يبدو الممثل. وسواء كانت الشخصيات فى الفيلم أنماطًا أم لا، فإن ذلك ليس له علاقة بالطريقة التى توصف بها فى خدمات التصنيف. إن الأنماط أداة للتواصل، وليست مرسومًا أو تعليمات بالطريقة التى سوف تتصرف بها الشخصية.

إن التصنيفات تصف الشخصية حتى يستطيع مديرو ووكلاء الأعمال إرسال الأنماط الصحيحة للممثلين إلى اختبارات الأداء. ومع ذلك فإن من الأمور الظريفة حول الأنماط: إن كل إنسان متأكد من نفسه حتى أن كل إنسان يعتقد أن رأيه هو الصحيح، وأحيانًا تتقاطع وتتضاد هذه الآراء. لقد حدث لى ذلك فى صيف حار فى مدينة نيويورك، عندما قامت مديرة لاختيار الممثلين، وكانت صديقة لى، بالاتصال بى وقالت: "هناك اختبار أداء أريدك أن تذهبى إليه. أريدك أن تفهمى أنك بشكل نحدد لن تحصلى على الدور، فأنت النمط المضاد، لكننى أريدك أن تقابلى المخرجة على أية حال، لكنه مشروع مثير للاهتمام عن مصورة خلال فترة الكساد. إنها فرصة جيدة لها لكى تتعرف عليك من أجل مشروع فى المستقبل" وهكذا ذهبت وأنا أرتدى ملابس غريبة، كانت درجة الحرارة عالية حتى فى الظل، وظللت أفكر، سأكون فاتنة ومسترخية، سوف أفعل ما تطلبه المخرجة منى، ثم أذهب بعدها إلى مكان ما مكيف الهواء لأقضى فترة ما بعد الظهيرة. (كانت شقتى آنذاك غير مكيفة الهواء). دخلت بهدوء إلى اختبار الأداء، الذى كان يدور فى واجهة دكان خالٍ، نظرت بنوع من السخرية إلى الممثلين المتوترين المنتظرين فى الغرفة الأمامية. لم يعجب بى أى احد منهم هناك، وخمنت أن مدير اختيار الممثلين كان على حق/ لم يكن لى أى دور ملائم فى هذا المشروع كانت المخرجة فى غاية الرقة، وكان وقت اختبار الأداء ممتعًا بالنسبة لى، قرأت من السيناريو وتحدثت عن الدور. كنت مرحة أو جادة طبقًا لكل لحظة، وكنت أضحك بطبيعية فى اللحظة الملائمة. عندما غادرت المكان قلت "يا للهول، إنه من السيئ ألا يكون لى دور فى هذا الفيلم. إننى النمط الخطأ، إننى لست ما تبحث عنه المخرجة ومع ذلك كانت شديدة اللطف معى. لقد مضى الوقت بشكل رائع".

عندما عدت إلى المنزل، كانت هناك رسالة تفيد أننى قد حصلت على دور البطولة فى المشروع إذا أردت ذلك. أصبت بالصدمة. قمت بسرعة بمراجعة الموقف فى رأسى. ماذا حدث لكى يجعلها تغير رأيها؟ من الحق أننى ارتديت فستانًا من الثلاثينات حصلت عليه من محل للملابس المستعملة، وأحببت السيناريو وأديته كأفضل ما أستطيع، لكننى قمت بمثل ذلك فى الماضى، ولم يفدنى ذلك فى الحصول على العمل. ما هو الشيء المختلف هذه المرة. هل من المحتمل أننى أقنعتها بسلوكى المسترخى أن نمطى كان أفضل من النمط الذى كانت تريده فى الأصل؟ ربما، لكن فى الأغلب أنه ليس من المحتمل. ما اكتشفته لاحقًا أن ما حدث هو أن مديرة اختيار الممثلين أخطأت تفسير التصنيفات، لقد أوحت لها الشخصية بصورة شخص مختلف عنى، لكنها كانت تملك حدسًا أن المخرجة سوف تعجب بى، لذلك أرسلتنى على أية حال. واتضح أن المخرجة كانت تريد شخصًا يشبهنى تمامًا فى ذهنها لهذا الدور، وعرفت ذلك بمجرد أن خطوت عبر الباب، لقد قالت لى ذلك فيما بعد. لم أكن أفكر أو أعتقد أن لدى أية فرصة للحصول على الدور، لذلك كانت الميكانيزم الدفاعية بداخلى مسترخية، مما أتاح لى أن أكشف عن نفسى بطريقة لم أقم بها عادة فى اختبارات الأداء آنذاك. وكان درسًا مفيدًا تمامًا لكى أتعلمه. فبصرف النظر عما يقال لك فإنك لن تستطيع أن تعرف أبدًا، فربما كنت ما يبحثون عنه تمامًا. لذلك، استرخ فقط بقدر ما تستطيع، وكن نفسك.

تنفيذ اختبار أداء مسجل على شريط فيديو

دعنا نلق نظرة على كيف يمكنك تطبيق التكنيكات من الفصول السابقة على اختبار أداء سينمائى يتم تسجيله على شريط فيديو. لست من الذين يشجعون أن يسجل الممثل لنفسه لكى يجهز نفسه لاختبار الأداء المسجل، فالصورة التى تخلقها داخل الإطار قد لا تكون لها علاقة مع الصورة التى سوف يخلقها المخرج داخل الإطار (الكادر)، كما أن حولت بؤرة اهتمامك من التمثيل إلى صناعة الأفلام. هناك طرق أفضل للتحضير لاختبار الأداء المصور بدلاً من أن تصبح مخرجًا سينمائيًا.

فلنفترض أنك تلقيت بعض المعلومات عن الشخصية من مدير اختيار الممثلين (الكاستينج)، لكنك لن ترى الصفحات التى سوف تؤديها حتى يوم الاختبار. إن عليك أن تبدأ من المعلومات التى حصلت عليها. ماذا يجذبك بشكل غريزى فى هذا الدور؟ انس مسألة الإثارة التى تشعر بها تجاه الاختبار، أو التفكير فى ماذا سوف تبدو على الشاشة، وكم سيكون عظيمًا أن تخبر كل أصدقائك أنك قد حصلت على اختبار أداء، وأنك حصلت على الدور، وأثنى عليك النقاد، وحصلت على جائزة الأوسكار. إننى لا أمزح، فالممثلون لهم خيال واسع وحى، وإذا كان هذا هو المسار الذى يتسابق فيه ذهنك قبل اختبار الأداء، اكبح جماح نفسك، وركز على المادة التى بين يديك. خذ عناصر الدور التى تجذبك أكثر، من أى معلومات لديك، وابدأ العمل.

إبدأ من البداية : الاسترخاء

حتى لو تلقيت صفحات السيناريو التى سوف تجرى عليها الاختبار قبل أيام من موعد الاختبار ذاته، اقرأها مرة واحدة ثم ضعها جانبًا. ابدأ من البداية وابدأ من الاسترخاء. قم بتدريبات الاسترخاء الذهنى، واستخدم المونولوج الداخلى لكى تزيح جانبًا كل ما قد يتداخل مع تركيزك. قبل أن يمكنك اختيار أى من عناصر الدور سوف تحملها معك إلى الاختبار، يجب أن تحرر الرأس والعنق من التوتر، ويجب أن يكون الجسم مستعدًا للمشاركة فى توجيه كل الدوافع إلى تعبيرات الوجه والصوت، لأنهما سوف يقومان بالدور داخل حدود كادر اللقطة القريبة. وفى العادة، فإن مدى الحركة الذى سوف يُسمح لك به سيكون فى أضيق الحدود، لأن الكاميرا سوف تصورك فى لقطة متوسطة أو لقطة قريبة.

امض بنظام منهجى فى عملك، ولا تلتفت إلى الوقت واعمل بجدية منذ البداية الأولى يجب عليك أن تكون قادرًا على فك شفرة الفرق بين ما تشعر به تجاه ذهابك إلى الاختبار، والإثارة التى تحصل عليها من الدور ذاته. يجب عليك أن تجد عناصر الدور التى تولد الإثارة بداخلك. وحتى لو لم تكن الشخصية بدورها شخصية مثيرة، يجب

عليك أن تجد الإثارة فى تحدى أن تقوم بلعبها. ويجب عليك أن تعمل على هذه الإثارة بشكل عميق، فهى ليست تعبيرات عصبية سوف تظهر فى الأداء. وكما يقوم المغنى بتسخين صوته، فإن الممثل يقوم بتسخين آلته من خلال عملية الاسترخاء.

توجيه البؤرة: التركيز

الخطوة التالية سوف تكون التركيز. إلى أين سوف توجه بؤرة تركيزك؟ يجب ألا تكون البؤرة هى تصوير الدور، فأنت لا تعلم إذا ما كنت ستحصل على الدور أم لا، وليست لديك السيطرة على الطريقة التى سوف تبدو بها الشخصية على الشاشة، وكيف سيتم تصويرها، أو حتى إذا ما كنت سوف تحصل على الدور وتصوره فأنت لا تعلم كم سيبقى منه بعد المونتاج فى النسخة النهائية، إذا كان هذا الدور سيظهر أصلاً. لا تمنح خيالك الرخصة أن يمضى فى هذه الأمور، وبدلاً من ذلك ركز خيالك على ذاتك وعلى تلك العناصر من ذاتك التى تملكها لكى تؤدى هذا الدور.

إن كل ما تحتاجه هو عنصر أو اثنان يمكن لك أن تعرضهما فى الدور. إن الحقائق الأساسية التى تنطبق على الوضع الإنسانى هى الأفضل فى مثل هذه الأحوال. اسأل نفسك: ما هى الأزمة أو الحالة الأساسية للشخصية؟ هل هى خائفة؟ هل الشخصية تشعر أنها محاصرة؟ هل هى تحب للمرة الأولى؟ هل تشعر بالقوة؟ هل تملك السيطرة على الأمور؟ حاول أن تعثر على فترة من حياتك ذات علاقة بأزمة أو حالة شخصية. ليس من الضرورى أن تتطابق الظروف تطابقًا كاملاً، لكننا جميعًا شعرنا بالخوف، الحصار، والحب. إنها ليست إلا نقطة بداية لكى تضعك بشكل إنسانى فى ذات مجال الشخصية، لتلعب نفس اللعبة. إن ذلك يحتاج إلى نوع من الوعى بالنفس لكى تنجح فى تحقيقه. ويمكن للملاحظات والاكتشافات فى تدريب الملاحظة أن تساعدك فى تطوير هذه المهارة.

عامل الشخصية كما لو أنها شخص حقيقى، واستعن بتجربتك الحياتية الخاصة بك. ولأنك لا تعلم قصة السيناريو كلها، فإنك تملك الحرية على أن تصنع قصة تضع

فيها الشخصية. إن من المتوقع منك أن تستخدم خيالك لتخلق إنسانًا حيًا يبدو مثلك، ويتكلم مثلك، الفرق هو أن لكل منكما تاريخًا مختلفًا. لا تقم بإدانة الشخصية على أى تصرف نمطى.

ولأن معظم سيناريوهات الأفلام تحتوى على حوار بسيط، فإن من يقومون باختبار أدائك يتوقعون أنك ستكون قادرًا على حفظ سطور الحوار، إذا كان السيناريو لديك لفترة كافية. إنهم لا يتوقعون أنك قد حفظتها وأنت لم ترها إلا منذ نصف ساعة.

وبمجرد أن تضفى على الشخصية ملامح خاصة بها، قم باختيار العناصر الحسية التى يمكن لك بناؤها لكى تعرض بعض العناصر من ذاتك والتى تود أن تُظهرها فى الاختبار. كن واعيًا بالعناصر الحسية للشخصية والبيئة المحيطة بها. واستخدام الذاكرات الحسية، مثل "المكان" و"الشعور الشامل"، يمكن أن يكون مفيدًا بشكل خاص. امنح الفرصة لخيالك كى يخبرك كيف تستطيع بأفضل طريقة أن تضع الأشياء الحسية معًا لكى تخلق بعض عناصر الشخصية. خذ اختيارات قوية. إننى أعتقد أنه من الأفضل للممثل أن يعرض القدرة على اتخاذ اختيار ويمضى فيه، فذلك يثير الاهتمام ويدفع للفرجة عليه. وإذا كان قرارًا خاطئًا فإنه يمكن تغييره لاحقًا.

إن الشخصيات السينمائية تتطور طوال الوقت، حيث يتم خلقها عندما تقوم أنت بالكلام. وفى أغلب الأحوال، فإنها لم تكن موجودة قبل ذلك. إنك تخلق شخصية جدُيدة، وفى الكثير من الأحوال تتطور الشخصية بشكل مستمر حتى وأنت تقوم بالتصوير. ومن المؤكد أن هناك مخرجين لديهم فكرة شديدة الوضوح عما يريدون منذ البداية الأولى، ولا يرغبون فى التحول عن هذه الرؤية، لكننى أعتقد أن أغلب المخرجين يتمتعون بالمرونة الشديدة ويعتمدون بقوة على قدرة الممثل على رفع الشخصية إلى مستوى أن تكون إنسانًا يتطور. هناك مقابلة حوارية مع مارتين شين فى الفيلم التسجيلى "قلوب الظلام" حين يتحدث عن سؤاله إلى كوبولا عما تكون الشخصية، وما هى دوافعها، ويقول شين إنه لم يكن يفهم الشخصية، وكان يبحث عن إرشاد المخرج فى ذلك. لقد أجابه كوبولا: "إنه أنت، مارتى، إنه ما تشعر به وما تخوضه فى هذا الوقت. إنه أنت".

إننى أعتقد أن ذلك هو واحد من أكثر الجوانب إثارة فى التمثيل السينمائى: خلق شخصيات جديدة من المادة الخام التى هى ذاتك. يجب أن تبقى مرنًا ومطواعًا فى تعبيراتك لهذه الشخصيات المتطورة دائمًا، وتكون مستعداً لكى تغير الشخصية أو تضيف إليها فى أى وقت، لكن المادة التى تستمدها موجودة بداخلك.

ويجب أن يتم العمل الحسى فى المنزل، من خلال المعلومات التى تلقيتها عن الشخصية. حاول أن تجد مفاتيح ذاكرات حواسك، واختبرها لكى تتأكد من قدرتك على إعادة خلقها المرة بعد الأخرى عندما تحتاج إليها. لا تقرر كيف تتصرف الشخصية، تجنب الأفكار المسبقة عن السلوك. قم ببناء أشيائك المتخيلة، وتفاعل معها بحرية. حافظ على تحديدك لخلق واقع متخيل لحظة بلحظة.

التعامل مع النص

سواء تلقيت صفحات دور اختبار الأداء قبل أيام أو قبل ساعة واحدة من دخولك إلى الاختبار، فسوف تتفاعل مع هذه الصفحات بنفس الطريقة فى الحالتين. فى الحالة الأولى يكون لديك الوقت الكافى، وتستطيع أن تعمل بشكل أكثر دقة. وفى بعض الحالات، قد تتلقى السيناريو كاملاً قبل الاختبار بفترة كافية، لكن ذلك قد يشكل عيبًا بقدر ما يشكل ميزة. هناك معلومات أكثر مما ينبغى فى السيناريو لكى تختار من بينها، حتى أنه يكون من السهل أن تسرح فى كيفية طريقك لصنع هذا الفيلم، بدلاً من ذلك الجزء الصغير من اشتراكك كممثل. وفى كل الحالات، هناك بعض الطرق الأساسية للتعامل مع صفحات اختبار الأداء.

– اقرأ النص، واستخدم قلمًا ملونًا لتحدد سطور حوارك. راجع النص لمعالجة أية مشكلات فى النطق، أو الصعوبات اللغوية، وتعريف الكلمات والأماكن التى تحتاج أن تكون واضحة بالنسبة لك. أعط اهتمامًا لهذه الأشياء أولاً.

– تأكد من أنك فهمت ما يدور فى المشهد من وجهة النظر الذهنية.

– حدد أماكن الوقفات عن الحديث، أو تقاطعات الحوار مع شخصية أخرى. يجب أن تعرف ماذا يحدث خلال تلك الوقفات. إن بعض النقاط (....) فى سطور الحوار لا تعنى أنك سوف تختلق بقية السطر. إنها تعنى أن شيئًا غير لفظى يحدث.

– حلل المشهد إلى بداية ووسط ونهاية، كما تفعل دائمًا مع أى سيناريو. إن القواعد الأساسية لتحليل السيناريو تنطبق هنا أيضًا وإن كانت بشكل أبسط بشكل عام.

– حدد أماكن التنفس وتغير الإيقاع، وعادة ما يكون هناك تغير واحد، وخذ ملاحظة بذلك.

– خذ ملاحظة بأى أسئلة لديك. كن محددًا تمامًا، لا تسأل شيئًا لمجرد أن تريد أن تتكلم.

بعد أن تقوم بهذه الأشياء، اقرأ النص بصوت عالٍ لنفسك. إذا كنت فى ممر بين الغرف مع ممثلين آخرين، أو محاطًا ببعض المدنيين (غير الممثلين)، قم بقراءة النص بصوت عال على أى نحو. (استخدمت المؤلفة تعبير "المدنيين" كأنها تقول إن الممثلين أثناء عملهم يكونون كالجنود المحاربين – المترجم). ليس عليك أن تؤديه بالحركات والإيماءات، لكن دع الكلمات تتحرك فى فمك حتى تجد إذا ما كان هناك أية عثرات يجب أن تضع – فى حرية – النص مع أى إعدادات سابقة قمت بها. يجب أن تبدأ الشخصية فى الغليان ببطء بداخلك، كأنها طبخة يتم تجهيزها على نار هادئة.

وضع المشهد فى المكان الصحيح

كل مشهد يدور فى مكان محدد. إذا لم يكن قد تحدد بوضوح فى مكان ما من السيناريو، فإنك يمكن أن تتخيله. إنك فى مكان ما، وليست فكرة سيئة أن تشير بشكل رقيق إلى المكان. إذا كنت تشرب مع صديق فى بار مزدحم، فإن سلوكك مختلفًا عن إذا ما كنت تهمس لطفل فى سريره فى منتصف الليل. إن ذلك يعطى معنى لما تقوم به.

يمكنك أن تخلق المكان بينما تتحدث الشخصية الأخرى. أنصت إليه، لكن انظر إلى المكان من حولك. إذا كنت قد عملت على المكان الخاص بالشخصية التى تؤديها، خذ جزءاً صغيراً منه، مثل لون الحوائط، أو كيفية سقوط ضوء الشمس فى الغرفة فى وقت محدد من النهار، وقم بهدوء بتوجيه اهتمامك بخلق الأشياء المتخيلة. إن ثوان قليلة من الصدق فى خلق البيئة المحيطة بك هى التى تصنع كل الاختلافات فى العالم. وبمجرد أن يكون لديك الإعداد الذى قمت به فى المنزل، وصفحات مشهد اختبار الأداء، يجب أن تتخذ اختيارات سريعة حول أى العناصر سوف تأخذها معك إلى الاختبار. وإذا لم تكن شديدة المهارة فى خلق الواقع المتخيل، فإننى أقترح عليك محاولة خلق جزء من المكان وشىء متخيل آخر عند أداء الاختبار الفعلى. إننى أعلم أن ذلك يشبه أن تلعب بعدة كرات فى وقت واحد، لكنك إذا سمحت لخيالك بان يعمل بحرية، فإن الكثير مما عملت عليه من قبل سوف يظهر لو حافظت على استرخائك والتركيز على واقع اللحظة بلحظة داخل النص. إن كل التدريبات التى قمت فيه بالتفكير فى شىء (مونولوجك الداخلى أو الكتابات فى يومياتك) بينما تتحدث عن شىء آخر، هذه التدريبات يجب أن تجعلك مستعداً لكى تقول سطور الحوار التى تلقيتها تواً، وتخلق الواقع المتخيل لشخصية داخل المشهد. يجب عليك أن تثق فى عملك، وتحافظ على التقدم إلى الأمام خلال اللحظات. وإذا تعثرت فى شىء ولم ينجح معك، يمكنك أن تشرك هذا الفشل داخل ما سوف تقوم بعمله فى الخطوة التالية إذا أردت، لكن لا تتوقف عنده. دع الأمور تجرى، وتقدم إلى الأمام.

إن آلة الممثل المدرب يجب أن تعمل ككيان متكامل. فكل شىء تقوم به تجاه الدور يؤثر على كل خطوة من العمل. النص يغذى الشخصية، كما أن ذاكرة الحواس تغذى النص، وأى تعديلات من جانب المخرج تغذى الكل، ويبقى الممثل مسترخيًا وفى حالة تركيز بينما يتقدم تجاه الدور. إنك تتقدم بأفعال واحتياجات الشخصية، كما سوف تفعل مع أى نص تمثيلى.

أنماط مختلفة من اختبار الأداء

الأنماط المختلفة لاختبار الأداء التى قد تقابلها تعتمد على مكانك الحالى فى مسيرة حياتك المهنية كممثل. فالممثلون لا يقومون عادة باختبار الأداء للأدوار، فالجميع يعرف عملهم بالفعل. ومع ذلك فإذا كان هناك ممثل شهير يريد بشدة دوراً لم يكن مرشحًا له، فإنه سوف يرسل شريطًا مسجلاً له وهو يلعب الشخصية. وإذا كنت فى بداية حياتك المهنية وليس لديك تجربة سينمائية احترافية، فإن هذه الطريقة سوف تكون تضييعًا للوقت. يجب عليك أن تقبل بمكانك فى عالم الصناعة، وتحاول أن تأخذ الخطوة التالية لكى تتقدم فى مهنتك. لقد كانت لدى صديقة أثار استياءها كثيراً حصول مادونا على دور إيفيتا، لأن صديقتى كانت تشعر أنها شديدة الشبه بإيفا بيرون أكثر من مادونا بكثير، لذلك فإنها كانت تعتقد أنها قادرة على لعب الدور على نحو أفضل. من الصحيح أن تشابهها مع إيفا بيرون الحقيقية كان مذهلاً، لكنها لم تكن قد صنعت فيلماً، وكانت لاتزال فى بداية دروس التمثيل! لقد كان مجرد انخراطها فى مثل هذه الأفكار تبديداً للوقت والطاقة. إن هناك أدواراً ليست فى متناول يدك، فيجب أن يلعبها نجم أو نجمة، وهذا كل ما فى الأمر.

المقابلة

هناك بعض المخرجين يفضلون الطريقة الأوربية الأكثر استرخاء فى إجراء اختبار الأداء، بالبدء بمقابلات غير رسمية مع المتقدمين. ليس هناك ما تفعله لكن كن ذاتك على أفضل ما يكون، مع ميل خفيف إلى التأكيد على الأجزاء من شخصيتك التى يمكن أن تظهر فى الدور. ومن المهم جداً أن تكون إيجابيًا ومحترفًا فى هذا الموقف. إن صناعة السينما تتطلب ساعات طويلة من الاضطرار أن ترافق بقية العاملين فى الفيلم، لذلك يجب على كل فرد أن يساير الأمور ويحافظ على جو العمل إيجابيًا.

لو كنت عضواً فى نقابة الممثلين فإنه من المسموح لك أن تجرى مقابلة واحدة دون أن يدفعوا لك. (ملاحظة من المترجم: مرة أخرى نشير إلى أن الكتاب فى هذا الجزء

والأجزاء المماثلة يتناول "نظامًا" قد لا نجده – حتى الآن – في صناعاتنا السينمائية). ومن الناحية النظرية، فإذا كانوا يريدون إجراء مزيد من اختبارات الأداء معك، بعد أن تحفظ النص أو أن تؤدى مشهداً مع ممثلين آخرين مرشحين لأدوار أخرى، فإن من المفترض أن صناع الفيلم يدفعون مقابل وقتك. أما إذا لم تكن عضواً فى نقابة الممثلين – وإذا كنت لاتزال فى بداية الطريق فمن المؤكد أنك لست عضواً بعد – فعندئذ قد تواجه العديد من الطرق المختلفة المتبعة فى عملية اختيار الممثلين... إننى أقترح أن تستخدم غرائزك فى مثل هذه المواقف. تأكد دائمًا إلى أى جزء من المدينة سوف تذهب، وإذا كان شقة أو مكتبًا خاصين. لا تفعل شيئًا لا تريد أن تفعله، إذا لم تكن تريد أن تفعل ما يطلبونه منك فى اختبار الأداء، فإنك لن تريد أن تعمل مع هؤلاء الناس على أية حال. اعرف طبيعتك الخاصة، والتزم بالحدود التى وضعتها لنفسك. وفى بعض الأحيان فى الأفلام ذات الميزانية القليلة، يكون لدى الناس الذين يجرون اختبارات الأداء خبرة قليلة فى هذا المجال، قد يكون هم ذاتهم مبتدئين، وقد يرتكبون أخطاء. يجب أن تستخدم قدرتك على الحكم فى مثل هذه الظروف: هل هم بلا خبرة لكنهم ذوو نوايا حسنة، هل هم عديمو الكفاءة تمامًا، أم أنهم يعرفون ما يفعلون ويريدون استغلالك؟ وفى العادة فإن اختبار الأداء يكون المؤشر الواضح على الطريقة التى سوف يمضى بها المشروع ذاته.

يجب عليك أن تكون فخوراً بكونك ممثلاً، يجب أن تكون لديك كرامة، وميراث الممثلين العظيم، سواء على الشاشة أو خارجها، ويجب أن يعطيك ذلك القوة والثقة، إنهما الصفتان اللتان تحتاجهما للحصول على عمل. ونقابة الممثلين السينمائيين (فى أمريكا!! – المترجم) من أقوى الاتحادات العمالية فى العالم، ولها تاريخها العظيم فى هذا المجال.

ما هى نقابة الممثلين السينمائيين ؟

إنها اتحاد عمالى لممثلى السينما فى الولايات المتحدة الأمريكية، وسلطتها القانونية تمتد إلى معظم الأفلام التى تشاهدها، ومعظم البرامج الدرامية التليفزيونية الشهيرة، ومعظم الإعلانات التليفزيونية. ومن خلال التفاوض الجماعى مع المنتجين لهذه الأفلام والبرامج، فإنها تتحكم فى الطريقة التى يتم بها التعاقد مع الممثلين، وكيف يتم التعامل معهم أثناء العمل، والأجور التى يتم دفعها مقابل عملهم. (ملاحظة أخرى من المترجم: أرجو ممن يقرأ هذا الجزء من الكتاب أن يلمس جوهر العمل الجماعى وأهميته فى مجال نتصور أحيانًا أنه سوف لا يخضع إلا للعرض والطلب!).

وكل الممثلين الذين يعملون بالعقود التى أعدتها النقابة يأخذون نفس الحد الأدنى من الأجور، ونفس المعاملة ذات القواعد (الأوفرتايم، الوجبات، الانتقالات، الخ) بدون أى تفاوض. لقد قامت النقابة بالفعل بالتفاوض حول شروط التعاقد مع الممثلين. وبالطبع فإنك يمكن أن تتفاوض بنفسك من أجل ما هو أفضل من الحد الأدنى، وهذا يعتمد على من أنت فى المهنة وما هو مدى شهرتك. وفى العادة يقوم وكيل الأعمال أو المحامى بتناول هذه المفاوضات. ومعظم الممثلين يعملون من خلال الحد الأدنى، وهو جيد بالنسبة ليوم عمل، عندما تحصل على عمل.

إننا نسمع الكثير عن الأموال الكبيرة التى يحصل عليها نجوم السينما، وإلى أى حد يصل ثراؤهم، ونحن نمد أحلامنا برؤى الشهرة والثروة. ومع ذلك فإن من المهم أن نلاحظ أن معظم أعضاء نقابة ممثلى السينما يكسبون أقل من ٧٥٠٠ دولار فى السنة، وأن ٨٠ فى المائة منهم يكونون بلا عمل فى أية لحظة من اللحظات. لذلك يجب أن يكون للممثل مصادر دخل عديدة إذا أراد أن يعيش، لذلك فإن أغلب الممثلين يعملون أشياء أخرى بين فرصة الحصول على دور والفرصة التالية. إن أى ممثل يجب أن يكون "فنانًا فى الحياة" ذكيًا، يجب أن يكون قادرًا على البقاء على قيد الحياة، وأن يكون سعيدًا وفخورًا بالمهنة التى اختارها. إن الممثلين يستمتعون بالحياة التى تظهر فى كل مسامهم، وهذا ما يميزهم عن الآخرين ويجعلهم جذابين فى أن نراهم ونتفرج عليهم.

وعندما تنضم إلى النقابة سوف يكون عليك أن توقع على الإقرار: "إننى أدرك أن الحصول على عمل فى صناعة الأفلام هو مسئوليتى الخاصة، وليس مسئولية النقابة أن تضمن وظائف لأعضائها".

إن ما تفعله النقابة هو أن تفرض عقودها وتتدخل بالتحكيم بالنيابة عن أى ممثل يشعر أنه تم انتهاك عقده. والنقابة قوية جداً بسبب عدد أعضائها الكبير، والأهم هو لأن النجوم والممثلين شديدى النجاح من أعضائهاالنشطين. إنهم يلتزمون بما تقرره النقابة، لذلك فإن الممثل المبتدئ، وغير المعروف يحصل على الحماية، تُظله أجنحة المشهورين. وبعض الممثلين واسعى الشهرة كانوا رؤساء للنقابة عبر الأعوام: جيمس كاجنى (١٩٤٢- ١٩٤٤)، ورونالد ريجان (انتخب مرتين: ١٩٤٧- ١٩٥٢، ثم ١٩٥٩-١٩٦٠) ، وتشارلتون هيستون (١٩٦٥- ١٩٧١)، وإيد آزنر (١٩٨١- ١٩٨٥)، وباتى ديوك (١٩٨٥- ١٩٨٨)، وميليسا جيلبيرت التى بدأت مدتها فى عام ٢٠٠٢

وهناك تاريخ عظيم للنقابة فى مجال اتحاد الممثلين من أجل ظروف عمل أفضل. لقد بدأت النقابة فى عام ١٩٣٣ من خلال مجموعة صغيرة من الممثلين الشجعان جداً الذين قرروا أن يتجمعوا معًا ضد الشركات الكبرى، ويناضلوا من أجل ظروف عمل أفضل. فى الثلاثينات كان الممثل يكسب بين ستة وثمانية دولارات فى اليوم، وخمسة عشر فى الأسبوع. ولم تكن هناك حدود لساعات العمل، ولا توجد ضمانات للأمان، لذلك فقد كان عمل الممثل يبدأ فى الرابعة والنصف فجراً ويمتد حتى منتصف الليل، دون استراحات لتناول الوجبات، ودون مكان للراحة بين تصوير اللقطات. لقد كان الممثلون ينفذون ما يطلب منهم خوفًا من عدم الحصول على عمل مرة أخرى أبداً، فقد كان هناك دائمًا ممثل آخر يتمنى أن يحل محله.

قم باختبارات الأداء على قدر ما تستطيع

هناك الكثير يمكن للمرء أن يقوله حول اختبارات الأداء وكيفية التعامل معها، لكننى أعتقد أن المهم أكثر هو أن أنصحك بأن تقوم بدخول هذه الاختبارات كلما

سنحت لك الفرصة لذلك، فبهذه الطريقة يمكنك أن تطور نقاط قوتك فى تقديم نفسك، إن التجربة هى أفضل معلم فى هذا المجال. هناك جوانب عديدة فى نفسك سوف تصبح فى الضوء عندما تقوم بالممارسة العملية، ولا يمكن تخمينها أو افتراضها سلفًا. وكما أننى أقترح ألا تحكم مسبقًا على تصرف الشخصية التى تقوم بأدائها، فإننى أقترح أيضًا ألا تحكم مسبقًا على تصرفك تحت ضغط اختبار الأداء. إنك لا تعلم أبدًا كيف أن موقفًا معينًا سوف يجعلك تتصرف على هذا النحو أو ذاك، وفى العادة فإن تقديرك للموقف لن يكون دقيقًا. لذلك لا تكون قاسيًا على نفسك، واستمر فى اختبارات الأداء.

وسوف يتناول الفصل التالى طريقة إعداد الشخصية للتصوير السينمائى بمجرد حصولك على الدور والسيناريو.

الفصل التاسع

قراءة النص السينمائى

سوف يكون أمرًا عظيمًا أن تصبح ممثلاً له دور جيد فى فيلم، السيناريو فى يدك، وأنت مستعد للبدء فى العمل على الشخصية. ما هو أول شيء تبحث عنه عندما تفتح السيناريو وتبدأ فى قراءته؟ هل تبحث عن المجال الدرامى للشخصية، أو سطور الحوار المدهشة التى سوف تنطق بها، أو المشاهد العظيمة التى سوف تلعبها؟ بالنسبة لى أنا شخصيًا كممثلة، فلعل أول سؤال أريد أن أجيب عنه هو: إلى أى حد سوف يكون دورى كبيرًا؟ إننى أريد أن أعرف كم مرة سوف تظهر الشخصية فى السيناريو، وما هى الأماكن التى سوف تظهر فيها.أريد أن أعرف كيف تم وصف الشخصية ومع من سوف تتفاعل.

إن التكنيك الذى اتبعه هو أن أقلب الصفحات بسرعة، وأضع علامات على المشاهد التى توجد فيها شخصيتى (الشخصية التى سوف أقوم بتمثيلها). ثم أبدأ من البداية، وأقرأ فقط المشاهد التى وضعت عليها علامات، لكى أكون صورة عن الشخصية عندما تقف وحدها. وأسأل نفسى: أى نوع من الحياة تعيشه هذه الشخصية كما قدمها السيناريو، وماذا يحدث لها فى اللحظات التى لا تظهر فى السيناريو؟ وأسأل نفسى أيضًا إذا ما كنت أملك الاهتمام بأداء هذا الدور أصلاً. إننا فى بعض الأحيان نعمل لأننا مضطرون إلى ذلك، وإذا وجدت أنه ليس لدى اهتمام بالدور، فإننى أقوم بسرعة بإعادة برمجة عملية تفكيرى بشكل عكس، وأقرر أن أحب الشخصية بأى شكل، فإننى إن لم أحب الشخصية فلن أستطيع العمل عليها، لذلك

يجب أن أجد طريقة لكى أحبها. وكنت دائمًا قادرة على أجد طريقة لكى أحب الشخصية.

ثم أبدأ من أول السيناريو وأقرأه كاملاً، وخلال قراءة فإننى أرى الفيلم وأرى نفسى كجزء منه. وإذا لم يكن الفيلم يوحى الصور، فإنه ليس سيناريو جيدًا، فالسيناريو يجب أن يخبرك بما تراه وبما تسمعه، وإذا لم يفعل ذلك فإنه يكون قد أخفق. ويجب أن يمضى السيناريو باتساق ونعومة من مشهد إلى آخر، دون تشوش فى ذهن القارئ، ويجب أن تكون القراءة سهلة.

والشكل الذى تتم به كتابة السيناريو تعطى كل فرد من الممثلين وطاقم الفيلم ما يحتاجونه من معلومات لكى يبدأوا عملهم. وهذا هو الحال نفسه مع الممثل. ومعظم الممثلين سوف يذهبون مباشرة إلى الحوار فى السيناريو لكى يعرفوا ما سوف يقولونه. وذلك خطأ، لأن الحوار هو أكثر الأشياء عرضة للتغيير فى الفيلم، وذلك لأن الحوار هو أسهل الأشياء فى التغيير ولن يكلف شيئًا، ولكن أيضًا لأن الأفلام هى عن الصور وليس الكلمات، والكلمات سوف يتم تغييرها لكى تتلاءم مع البناء البصرى للفيلم. والأهم هو أن تلقى نظرة فاجعة على "أين" ، ومتىٰ" تفعل هذه الشخصية فى كل ظرف من الظروف. يجب أن ننظر إلى الأحداث والأفعال، فهى التى تقول لنا من تكون هذه الشخصية، أما ما تقوله فليس إلا طبقة الكريمة على "الكيكة".

عناصر مهمة لشكل السيناريو بالنسبة للممثل

السيناريو شكل مكتوب لا يتوقف عن التطور، وهو يتغير مرات عديدة تبعًا لمرحلة كتابته. الشكل الأول الذى قد يصل إلى يدى الممثل هو السيناريو التفصيلى، وهو الشكل الذى يستخدمه كاتب السيناريو لكى يبيعه للوكلاء والمنتجين والممثلين النجوم والمخرجين، الخ، وأى شخص يمكن أن يكون له تأثير فى شراء السيناريو وصنع الفيلم.

كما أن المخرجين الذين يكتبون سيناريوهاتهم بأنفسهم يكتبون أيضًا سيناريوهات تفصيلية لأنها أسهل فى القراءة وتحتوى على معلومات وصفية أكثر يمكن حذفها فيما بعد من سيناريو الإنتاج أو التصوير.

إن السيناريو التفصيلى يدور حول القصة والممثلين، بينما يدور سيناريو التصوير عن العناصر البصرية والكاميرا. وسيناريو التصوير سوف يحتوى على أرقام المشاهد، وزوايا الكاميرا، والعناصر التى نراها، ولن تحتوى على الكثير من وصف الشخصيات، كما أنه يحتوى على قدر أقل من الحوار، فليست هناك حاجة لاستخدام الكلمات للتعبير عما تم التعبير عنه بالصورة. وبمجرد أن يكون المخرج صورة بصرية عن القصة، فإن رؤيته سوف تشترك فى صياغة كل عناصر السيناريو، بما فى ذلك كلمات الحوار. إن السيناريو يعطيك الشخصيات، والحوار، والحبكة، والبناء، كما أن المخرج يقرر كيف سوف يضع كل هذه العناصر على الشاشة. إذن دعنا نلق نظرة على عناصر شكل السيناريو وماذا تعنى بالنسبة للممثل. (ملاحظة من المترجم: سوف يجد القارئ شكل السيناريو بالطريقة الأمريكية مختلفًا عن الطريقة الشائعة لدينا، وإن كان الشكل الأمريكى قد بدأ فى الظهور لدينا).

عنوان المشهد

هو سطر واحد مكتوب بحروف كبيرة يصف موقع المشهد، وهو يحتوى على ثلاثة عناصر:

١- نوع المكان - إذا ما كان "داخلى" أم "خارجى". والداخلى هو داخل شيء ما: غرفة، سيارة، سفينة، ممر. أما الخارجى فهو فى الهواء الطلق: فى الشارع، فى حقل، فوق السطح، فوق شاحنة. وتستطيع المؤثرات الخاصة أن تنفذ المواقع الخارجية داخل الأستوديو، لكن ذلك لن يذكر فى الأغلب فى السيناريو، فهذه المعلومة سوف تأتى إليك بواسطة طاقم الإنتاج.

٢- وصف المكان - وصف مختصر للمكان الذى يدور فيه المشهد. على سبيل المثال:

داخلى - شقة ألينا

إن المشهد الذى سوف يأتى بعد هذا العنوان يدور إما فى شقة حقيقية أو فى ديكور مبنى فى الأستوديو بحيث يشبه داخل شقة. وفى أى من الحالتين سوف تكون داخل المكان.

داخلى - حانة جو

نفس الشىء بالنسبة لهذا العنوان، فيما عدا أن المكان سوف يكون حانة، إما حقيقية أو ديكور فى الأستوديو. والشىء الجيد حول التصوير فى ديكور الأستوديو هو أنه مبنىٌ من أجل احتياجات التصوير، فالسقوف عالية، بها مساحات كافية لتعليق مصابيح الإضاءة، ويمكن تحريك الحوائط تبعًا للاحتياجات المختلفة للكاميرا. وعادة ما يتم التصوير على نحو أسرع فى ديكور الأستوديو بالمقارنة مع المكان الحقيقى الذى يحد من حرية حركة الطاقم والمعدات، مما يجعل الأمور كلها تسير بسرعة أبطأ.

خارجى - تايمز سكوير

المشهد بعد هذا العنوان سوف يكون خارج الأستوديو فى الشارع، إما فى ميدان تايمز سكوير الحقيقى فى مدينة نيويورك، أو فى شارع بديل له. وفى الحالتين سوف يكون فى الشارع فى مكان خارجى.

خارجى - الشاطئ

هذا ببساطة مشهد فى خارج الأستوديو، على الشاطئ. إن التصوير فى مكان خالٍ مثل الشواطئ، يمكن أن يشكل تحديًا كبيرًا، لأنك تكون تحت رحمة أحوال الطقس غير المتوقعة.

وبعد ذلك، يمكن أن يمضى الوصف من العام إلى المحدد، مثل:

داخلى - شقة ألينا - المطبخ

هذا المكان داخل الشقة، وسوف يدور المشهد فى المطبخ. فى عالم صناعة الأفلام، من المحتمل تماماً أن تؤجر شقة حقيقية تصور فيها مشاهد غرفة المعيشة، بينما يتم بناء المطبخ فى الأستوديو. كما أن من المحتمل أن يكون المطبخ مجرد غرفة واحدة موجودة فى هذه الشقة لأنها الغرفة الوحيدة التى تظهر فى السيناريو.

٣- الوقت بالنسبة لليوم، وهو يقتصر على "ليل" أو "نهار". إذا كان الوقت الفعلى ضرورى جداً للحبكة فإنه يتم ذكره، وإن كان ذلك لا يحدث فى أغلب الأحيان:

داخلى - شقة ألينا - المطبخ - نهار

نحن هنا فى شقة ألينا، خلال النهار. ومع ذلك، ولأننا فى مشهد داخلى، فيمكن التصوير فى أى وقت من اليوم، لأن الضوء سوف يتم خلقه فى كل الأحوال بشكل اصطناعى. أما إذا كان مشهد "خارجى"، فيجب أن يتم التصوير فى الوقت الذى يحدده عنوان المشهد. إن ذلك مهم بشكل خاص إذا كانت هناك مشاهد خارجى ليل عديدة فى السيناريو، فهى قاسية فى فصل الشتاء.

ولو كان التاريخ مهماً، فسوف يُذكر بين أقواس:

داخلى - غرفة إلينا - المطبخ - نهار (١٩٥٠)

يدور هذا المشهد فى عام ١٩٥٠، ويجب أن يتم بذل أقصى جهد لخلق مظهر تلك الفترة، وذلك يتضمن ملابس الممثلين، والماكياج، وطرق تصفيف الشعر فى تلك الفترة. أن هذا قد يعنى الكثير بالنسبة للممثل، طبقًا للموضة فى الفترة المحددة، فقد تحتاج إلى إعداد طويل، وقد تؤثر كثيراً على سلوكياتك وطريقة حركاتك. ومن الأفضل دائماً أن تجرى بعض البحث فى الأحداث والموضات المعاصرة للفترة التى يصورها السيناريو، لأن هذه المعرفة يمكن أن تغذى كثيراً طريقة تصويرك للشخصية.

ولو كان المشهد فلاش باك، أو حلمًا، أو إسقاطًا فى المستقبل، فإن ذلك أيضًا سوف يوضع بين أقواس:

داخلى – شقة ألينا – المطبخ – نهار (١٩٥٠) (فلاش باك)

عنوان هذا المشهد يدلك على أن معظم السرد فى السيناريو يدور فى الوقت الحاضر، لكن هذا المشهد بالتحديد هو فلاش باك إلى عام ١٩٥٠ قد يكون من ذاكرة الشخصية، أو أداة من أدوات السرد لإخبار المتفرج عن شىء حدث فى الماضى لكنه يؤثر فى أحداث الحاضر. وإذا كان مطبخ ألينا يظهر فى الحاضر خلال السيناريو بالإضافة إلى مشهد الفلاش باك، فإن قسم الديكور يجب أن يعيد مظهر المطبخ إلى عام ، ١٩٥٠ إن هذا يعنى للممثل أن كل مشاهد الحاضر سوف يتم تصويرها متتابعة، ثم تذهب لتصور مشاهد أخرى فى أماكن أخرى حتى يتم بناء ديكور عام ١٩٥٠، ثم يتم تصوير كل مشاهد الفلاش باك متتابعة. وهذا سوف يحدث بصرف النظر عن الطريقة التى تتابع بها المشاهد فى السيناريو.

خارجى – تايمز سكوير – ليل (١٩٤٤) (مشهد حلم)

هذا مشهد يترك للتخمين لأنه مغرق فى الذاتية. كن مستعداً لأى شىء. إن الطريقة التى سوف يظهر بها المشهد كحلم يمكن معرفتها فقط بالنقاش مع المخرج أو مساعد المخرج. من المحتمل أن الكاميرا والمؤثرات الخاصة سوف تجعل المشهد يبدو كحلم، أو ربما يتم الإيحاء بذلك من خلال تفسير وأداء الممثل للمشهد. فى كل الحالات، ضع فى اعتبارك كل الاحتمالات.

عندما ينتهى تتابع المشاهد فإن ذلك يُذكر أيضًا فى العنوان. (التتابع هو عبارة عن مجموعة مشاهد تربطها وحدة سردية واحدة – المترجم). فى بعض الأحيان فإن المشهد التالى لا يكون فى نفس المكان، ومع ذلك فإن المشهد لايزال يدور فى الحاضر، أيًا كان الحاضر الذى يتحدث عنه الفيلم.

داخلى – شقة ألينا – المطبخ – نهار (عودة إلى الحاضر)

أو

خارجى – تايمز سكوير – ليل (الزمن الحالى)

إن عنوان المشهد يضع هذا المشهد في زمانه ومكانه. إذا استطعت أن تقرأ عناوين المشاهد على نحو صحيح وتفهم قدر المعلومات التى يمكن أن تجدها فى هذه العناوين، فإنك تستطيع أن تبدأ فى بناء شخصيتك وذلك بإقامة العالم الذى تعيش فيه وتظهر فيه وتتردد عليه فى الفيلم.

إذا كان عليك أن تلعب دوراً صغيراً فى مشهد نهار فى مكان واحد، فلن يمثل الزمان والمكان مشكلة بالنسبة لك. أما إذا كنت تقوم بدور البطولة أو الممثل المساعد الذى يظهر مرات عديدة خلال الفيلم، فإن من الضرورى تماماً أن تبذل اهتماماً كبيراً إلى عناوين مشاهدك. إن الممثلين الذين يعرفون كيف يحملون فيلماً (هذا ما نعبر عنه بالعامية "يشيلوا الفيلم"، أى يجعلونه ناجحًا - المترجم) هم الذين يعطون اهتماماً كبيراً بالمعلومات التى تعطيها لهم عناوين المشاهد فى السيناريو، ويكونون مستعدين لكل مشهد منها.

عندما تقرأ سيناريو يجب أن يمضى بنعومة من مكان إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى. يجب ألا يكون هناك أى تشوش بشأن المكان والزمان اللذين يدور فيهما المشهد، وأى من الشخصيات سوف تظهر فيه. وكل مكان مشهد يُعطَى عنواناً. فإذا كنت تنتقل من غرفة إلى غرفة أخرى فى نفس الشقة، فإن لكل غرفة عنواناً جديداً خاصاً بها.

الوصف: الخطوط العامة للحدث

نسخة وصفية، مكتوبة فى الزمن المضارع، تصف ما يحدث بعد ذكر عنوان المشهد مباشرة، وهى لا توجد وحدها أبداً. عنوان المشهد يخبرك أين ومتى، والوصف يخبرك بما تراه وتسمعه. هناك حاستان تسيطران فى عالم الأفلام لأنهما الحاستان اللتان تتواصلان مباشرة مع المتفرج - البصر والسمع.

الخطوط العامة للحدث لا تتضمن أى تفسيرات للحدث، فهذا دور الممثل والمخرج، ويتم توصيل هذا التفسير من خلال التأثير البصرى للصور التى تشكل الفيلم والحياة الداخلية للممثلين. مثال:

داخلى – شقة ألينا – المطبخ – نهار

ألينا تطبخ عند الموقد. إنها تنصت إلى برنامج ليتوانى فى محطة على الموجة المتوسطة.

إذا كنت كممثلة تلعبين دور ألينا، فسوف تقفين فى مطبخك تطهين، أو تتظاهرين بالطهو، تبعًا للقطة. فى الأغلب لن يكون هناك برنامج فى الراديو، سوف تتم إضافة ذلك إلى شريط الصوت فى مرحلة ما بعد التصوير. إن ما تكشف عنه هذه اللحظة عن شخصيتك سوف يكون نقطة مناقشة مع المخرج. إن لم يكن للمخرج رأى فى ذلك – وهذا يحدث كثيرًا – أو إذا سألك عن رأيك أنت، يجب عليك عندئذ أن تستخدمى المشهد للكشف عن شىء عن الشخصية. فى العادة فإن الممثل يملك الحرية فى أن يتخذ قرارات حسية تضىء له جوانب من الشخصية التى يلعبها. وعلى سبيل المثال، إذا كنت تنصت لشىء ما فإنه اختيارك وحدك إلى ماذا تنصت وكيف يؤثر عليك. وأيًا كان الشىء الذى تقوم باختياره فإنه جزء من واقعك المتخيل كممثل، ويجب أن يحرك الشخصية إلى الأمام لتعيش فى حياة السيناريو.

إن الأفلام (وصورها المتحركة) هى صورة تملك قوة هائلة يجب ألا تضيع، لذلك اتخذ دائمًا اختيارًا لكل لحظة تظهر فيها شخصيتك. اتخذ قرارًا حول الكشف عن لحظة خاصة فى حياة الشخصية، وهو لا يعنى فى هذه الحالة قرارًا صارمًا جامدًا، إنه يعنى فقط أنك فكرت فى هذا القرار خلال فترة تحضيرك، على الأقل بما يكفى لكى يكون لك رأى وشىء يمكن أن تجلبه إلى اللحظة.

أى أصوات سوف تُسمع فى الوصف تكتب بحروف كبيرة.

خارجى – تايمز سكوير – ليل

جو يسير فى الشارع. إنه يتوقف ليلقى نظرة على واجهة دار عرض سينمائى. يخرج علبة سجائر ويدخن سيجارة. يسمع صوت طلقة.

إذا افترضنا أن هذه الشخصية تظهر طوال المشهد، فإنه يجب علينا تطوير شخصياتنا من الوصف الذى يتلو عنوان المشهد. إن هذا الوصف يدلك على أى واقع متخيل سوف يكون عليك خلقه عندما تمثل ما يحدث. وفى المثال السابق فى تايمز سكوير، يجب على الممثل أن يخلق المكان، حتى لو كان التصوير سوف يتم فى الموقع الحقيقى. إذا أراد المخرج أن يأخذ لقطات قريبة لك، وكل ممثل يتمنى ذلك، فإنك سوف تحتاج إلى أن تخلق شيئًا تنظر إليه عندما تكون عدسة الكاميرا فى خط بصرك. من المخاطرة الشديدة أن تعتمد على الموقع الحقيقى لكى يعطيك الواقع، يجب عليك أن تكون دائمًا مستعدًا بأشياء متخيلة تشبه المكان الحقيقى الذى توجد فيه، لكنها الأشياء التى تملك معها علاقة شخصية موازية.

فلنفترض أن لديك علاقة شخصية مع تايمز سكوير. لذلك يجب أن تجعل عملك المتخيل شديد التحديد والدقة. قم باختيار مكان فى زمن وحدث محدد، واعمل عليها خلال فترة التحضير. قم بانتقاء مفاتيح من هذا التدريب يمكنك أن تحملها معك إلى موقع التصوير، وتستطيع أن تعيد خلقها إذا احتجت إليها. تذكر أن المفتاح يجب أن يكون عنصرًا حسيًا. يجب أن يكون خفيفًا وسهل التحكم فيه، ويجب أن يحدث فى الحواس حتى ينتقل بنجاح إلى الشخصية، يجب ألا يكون مجرد فكرة. أن "تفكر" فى شىء يعنى أن تكون لديك صورة ذهنية لكى تخلق إحساسًا بالواقع أثناء التمثيل، لكن هذا لا يفعل إلا أن يضعك داخل رأسك، ويجعلك متوترًا، ويعزلك عن محيطك، وهو ما يؤدى إلى انقطاع الممثل عن الشخصية وعن القصة، وهو يؤدى إلى الاستغراق فى الذات أو إطلاق العنان لها. إن الفكرة التى تنجح فى أن تظهر على الشاشة هى عملية التفكير التى تكون رد فعل طبيعيًا لاستجابة حسية، وليست عملية ذهنية تدور فى الذاكرة العقلية.

كما يجب على الممثل الذى يلعب دور جو أن يخلق صوت طلقة الرصاص ورد الفعل تجاهها. إن الوصف يخبرك أن المتفرج يرى جو وهو يسمع صوت الطلقة. إن هذا يعنى أن المتفرج سوف يعيش تجربة صوت الطلقة وعلاقتها مع جو وحالته آنذاك،

وهذا يتطلب الكثير من العمل التحضيرى من جانب الممثل، طبقًا لخصائص السيناريو وشرح المخرج له.

إننى أفترض أن معظم الناس لم يسمعوا أبدًا طلقة رصاص فى شارع مزدحم بالمدينة، لذلك فإن على الممثل أن ينظر للموقف باعتباره "ماذا لو"، ويجد استجابة مستمدة من حياته الحقيقية تكون شبيهة بالاستجابة الموجودة فى الفيلم. إن تكنيك "ماذا لو" هو سلسلة من الأسئلة التى تسألها لنفسك وتبدأ بكلمتى "ماذا لو". إن ذلك شبيه بالأسئلة التى يسألها المرء لنفسه خلال تقييمه للتدريبات فى الفصول السابقة، ولكن هذه المرة تضع نفسك فى مركز اللحظة الدرامية وتطرح السؤال كما لو أن الحدث يحدث لك. والإجابات تأتى من معلوماتك التى قمت بجمعها من ملاحظة ذاتك ومعرفتك الحدسية بها. والأسئلة التى تطرحها على نفسك تصاغ من خلال الظروف المفترضة فى السيناريو:

"ماذا لو" أننى علمت أن شخصًا كان يحاول قتلى وسمعت صوت طلقة رصاص بينما كنت أسير فى الشارع؟ ماذا سوف يكون رد فعلى؟

"ماذا لو" سمعت صوت طلقة رصاص، وأحدث فى الصوت صدمة حتى أننى لم أستطع الابتعاد عن طريق الخطر؟ ماذا سوف يكون رد فعلى؟

"ماذا لو" أننى أُصبت وقُتلت وأو جُرحت جرحًا بليغًا؟ ماذا سوف يكون رد فعلى؟ أين دخلت الرصاصة؟ ماذا سوف يكون الأثر الإكلينيكى لهذا الجرح؟

"ماذا لو" أننى اتُّهمت خطأ بارتكاب جريمة؟ وماذا سوف يكون رد فعلى؟

وهكذا.

إنك سوف تبدأ بكيف سوف تقوم "أنت" برد الفعل فى كل ظرف من هذه الظروف، ثم تنتقل إلى احتياجات الشخصية. إن البدء بنفسك يضعك فى المجال الإنسانى. وإذا شعرت أن الشخصية تقوم برد فعل مختلف عما تقوم أنت به، فيجب عليك أن تحدد السبب على المستوى التجريبى، وتطبق الاختلاف فى شكل واقع حسى. إنك إن لم تفعل

ذلك فإن ردود أفعال الشخصية ستظل مجرد أفكار، وستبقى هزيلة وزائفة على الشاشة. ومرة أخرى، فإن الأمر يحتاج إلى حس متطور بالملاحظة، وإحساس واعٍ بالبؤرة والتركيز حتى تنجز ذلك بنجاح.

وإحدى المشكلات التى تواجه الممثلين الشبان اليوم هى أنهم رأوا الكثير من الأفلام فى حياتهم، وهم يراقبون هذه الأفلام لكى يروا كيف يقومون بالفعل ورد الفعل فى ظرف معين. إن ذلك يخلق سلوكًا إنسانيًا مائعًا وضحلاً، ويصبح السلوك محاكاة مضحكة، وانتحالاً للحياة، أكثر من كونه ملاحظة أمينة للذات وللعالم المحيط بها. إنك عندما تمثل أمام الكاميرا فيجب أن تكون ذاتك حتى فى ظروف متخيلة. ولأن أى مشهد قد يحتاج إلى التقاطات عديدة (إعادة اللقطة عدة مرات)، فإن من الممكن أن تعطى تفسيرات عديدة لرد فعل ما، ويمكن للخروج أن يختار من بينها عندما يقوم بالمونتاج. إن جمال صناعة الأفلام يكمن فى حرية الاختيار، وإذا كانت الميزانية وعلاقتك بالمخرج تسمحان، فإنك تستطيع دائمًا أن تطلب محاولة إعادة اللقطة لكى يكون هناك اختيارات بديلة خلال المونتاج، إذا شعرت أنك فى حاجة إلى ذلك، ومعظم المخرجين يرحبون بذلك إذا كان هناك متسع من الوقت.

دخول الشخصية وتقديمها

عندما يتم ذكر شخصية للمرة الأولى فى السيناريو، فإن الاسم يظهر بحروف كبيرة، ويتلوه وصف مختصر لها. وعلى سبيل المثال، فإذا كانت شخصية ألينا تذكر لأول مرة، فإن السيناريو قد يبدو كالتالى:

داخلى – شقة ألينا – المطبخ – نهار

ألينا، جدة عجوز وجه متغضن، تطبخ عند الموقد. إنها تنصت إلى برنامج ليتوانى فى إذاعة على الموجة المتوسطة.

وفى كل مرة يظهر فيها اسم الشخصية بعد تقديمها، فإنه يظهر بحروف عادية.

أما الشخصيات التى تظهر بوظائفها فإنه يتم ذكرها باسم الوظيفة، حتى لو كان لها سطور حوار وكانت لها أهمية فى الحبكة. على سبيل المثال: جرسونة، شرطى، رجل مخمور، الخ. وإذا كان هناك فى السيناريو أكثر من رجل مخمور، فإنهم سوف يذكرون على النحو التالى: المخمور رقم ١، المخمور رقم ٢، المخمور رقم ٣، وهكذا. مثال:

خارجى – تايمز سكوير – ليل

جو يسير فى الشارع، يتوقف لينظر على لافتة دار عرض سينمائى، يخرج علبة سجائره ويدخن سيجارة. يسمع صوت طلقة رصاص.

شرطيان يجريان تجاه دار العرض وقد أشهرا مسدسيهما.

الشرطى رقم ١: الجميع يخلون هذا الممر! الآن!

الشرطى رقم ٢: تحركوا! تحركوا! بسرعة، بسرعة! تحركوا!

إن أدواراً مثل الشرطى رقم ١ ورقم ٢ يمكن أن تكون ممتعة فى أدائها، لأنك– الممثل – تملك السلطة الكاملة على أن تخلق شخصية كاملة من مجرد شذرات صغيرة أعطاها السيناريو لك. وفى العادة فإن التفسير والأداء اللذين أعطيتهما فى اختبار الأداء هما المطلوبان منك عند التصوير، فإذا كان قد تم الاتفاق معك من أجل هذا الدور، فإنهم يريدونك ويريدون ما قمت به فى اختبار الأداء. إنهم يتوقعون منك أن تعطى شخصية كاملة وقوية دون أية مناقشة حولها. ومن المتوقع من الممثلين أن يقوموا باختبارات قوية للشخصية وحدهم، وعادة فإن المخرج سوف يتحدث معك عندما تقوم بشىء لا يرضيه. ومن المحتمل تماماً أنك سوف تعمل فى فيلم ولا تقابل المخرج أبداً، إلا لمجرد تعارف مختصر،وسوف تحصل على كل معلوماتك من المخرج المساعد أو مساعد الإنتاج، الذى سوف يعطيك تعليمات أماكن وقوفك أمام الكاميرا.

الحوار

(ملاحظة من المترجم: نشير مرة أخرى إلى أن الشكل الذى يتحدث عنه الكتاب هو المتبع فى صناعة السينما الأمريكية).

يتم ذكر الحوار بعد كتابة اسمها بحروف كبيرة فى وسط الصفحة، على النحو التالى:

جو

مرحبًا يا آجى، أعطينى كوبًا من القهوة وخبزًا محمصًا لأذهب

أجى

قهوة باللبن، وزبدة على الخبز؟

جو

لبن لو تسمحين، وطبقة رقيقة من الزبدة.

ويأتى الحوار فى سياق المشهد، ويحدث خلال حالة حركة، ويتم الحديث به إلى الشخصيات الأخرى. ومن النادر أن يتم التحدث به مباشرة إلى الكاميرا والمتفرج، حيث إن إيهام الواقع الموازى على الشاشة، والمنفصل عن واقعنا، يتم الالتزام به فى أغلب الأحوال. وعندما يكون مطلوبًا من الممثل أن يتحرك أو يقوم بفعل، فإن ذلك يتم ذكره بين أقواس بعد اسم الشخصية مباشرة، أو بين جمل حوارها.

جو

(يصرخ من فوق فاترينة المقهى)

مرحبًا يا آجى، أعطينى كوبًا من القهوة وخبزًا محمصًا لأذهب.

أجى

قوة باللبن، وزبدة على الخبز؟

جو

لبن لو تسمحين... (ويرى شيئًا من خلال النافذة)، ... وطبقة رقيقة من الزبدة.

إننا هنا نعلم أن جو يتحدث بصوت عالٍ، وأنه يرى شيئًا بالخارج من خلال نافذة المقهى يجذب انتباهه. ومرة أخرى فإن هذه التفاصيل فى السيناريو سوف تخبرك بطبيعة ردود الأفعال تلك، ولكن مثلما كان الحال فى صوت طلقة الرصاص فإنه يجب على جو أن يكون مستعداً ليخلق رد فعل خاصًا به أمام الكاميرا.

وجود النقاط (...) بين الكلمات أو الجمل تعنى أن هناك فعلاً غير لفظى يحدث فى تلك اللحظة، إن النقاط لا تعنى أنك سوف ترتجل بقية سطر الحوار. فى المثال السابق، تم إخبارك بالضبط ما يحدث. وفى الكثير من الأحيان، لا يقوم السيناريو بتوجيه الممثل حول ماذا يفعل، وفى هذه الحالة فإن الفعل يكون ذا طبيعة عاطفية وجدانية.

ألينا

إننى آسفة... لم أقصد أن... أؤذى مشاعرك...

إن النقاط فى المثال السابق تشير إلى وقفة أثناء الكلام، يحدث فيها شىء غير لفظى. إنه ليس من الضرورى ترددًا أو عجزًا عن اتخاذ قرار، فالاختيار متاح لتفسير الممثل. إن المخرجين لا يعيرون انتباهًا للتوجيهات بين الأقواس فى السيناريو، إنهم يفضلون إعطاء التوجيهات عند التصوير طبقًا لما يحدث فى اللحظة، لكنهم إذا لم يفعلوا ذلك فإن على الممثل إتباع التوجيهات المذكورة فى السيناريو.

ألينا

(تنفجر فى البكاء)

إننى آسفة... لم أقصد أن... أؤذى مشاعرك...

يجب تنفيذ ما بين الأقواس فى هذه الحالة بطريقة تبدو عاطفية حقيقية أمام الكاميرا. وإذا كان المخرج يريد نوعًا محددًا من الدموع تنسال على الخدين لتحقيق مظهر معين، وأنت لا تستطيعين تحقيق ذلك بشكل مرضٍ، فإن هناك دائمًا دموعًا صناعية. ومع ذلك من المفترض أن وراء الدموع الصناعية يجب على الممثلة التى تقوم بدور ألينا ان تخلق أساسًا لعاطفة صادقة تكون ملائمة إنسانيًا لهذه اللحظة الدرامية تحديدًا. ومن المتوقع من الممثلة أن تكون قادرة على تصنيع العاطفة الضرورية عندما تدور الكاميرا، دون مساعدة المخرج. وهناك العديد من الممثلين يتفاخرون بأنهم لم يضطروا أبدًا لاستخدام الدموع الصناعية، وأنا شخصيًا أعتقد أن مزيجًا من الدموع الحقيقية والصناعية يحقق أفضل النتائج فى حالات كثيرة.

إن كثيراً من الناس يعتقدون بشكل خاطئ أن المخرج ينتزع الأداء من الممثلين، وأنه يوضح لهم طريقة كل تلك العاطفة. إن المخرج العظيم هو الذى "يختار" الممثل الصحيح للدور، الممثل الذى يعرف مجاله العاطفى، ويكون مستعداً وراغبًا قادراً على خلق كل ما هو مطلوب للصورة. إن المخرج يمنحك المساحة، ويضع كلمات من التشجيع، وتوجيه يعرض لك فيه رؤيته للمشروع، وعلى الممثل أن يعرف ما يجب عليه فعله وحده لكى يقدم هذه الرؤية على الشاشة.

معالجة النص السينمائى

إذن ماذا يمثل الحوار بالنسبة لدور فى فيلم؟ ما هى أفضل طريقة لمعالجته وتناوله؟ إن طريقة حفظ النص فى فيلم تختلف تمامًا عن حفظ النص فى أداء مسرحى. هناك فى المسرح بروفات، ويقابل المخرج والممثلون بعضهم البعض ويتحدثون، ويتم العمل فى المسرحية جزءًا بعد الآخر، حتى توجد ككل متكامل فى شكل مستمر له معنى بالنسبة لكل شخص مشترك فى المسرحية، أو إن هذا على الأقل هو الهدف العام.

الحال ليس كذلك فى فيلم، ففى الكثير من الحالات لا توجد بروفات على الإطلاق، فيما عدا تلخيصاً سريعاً للنص فى موقع التصوير قبل أن تدور الكاميرا مباشرة. وفى الأغلب فإنك لن تقابل زملاءك الممثلين حتى تصل إلى غرفة الماكياج وقسم الملابس فى يوم التصوير، وفى بعض الأحيان لن تقابلهم إلا فى موقع التصوير قبل أن تقوم بتصوير المشهد مباشرة. وهناك أحيان لن ترى المخرج إلا وأنت مستعد للتصوير. وقد يكون السيناريو تغير عدة مرات عديدة منذ آخر مرة رأيته فيها، ومن المحتمل أنه سوف يتغير مرة أخرى قبل أن ينتهى يوم تصويرك. الشىء الوحيد الذى لن يتغير فى الأغلب هو الحدث وما يدور عنه المشهد. إن كل مشهد فى الفيلم يشبه وحدة بناء، والبناء الداخلى داخل الكل يظل هو ذاته إلى حد كبير.

وفى العادة فإن المخرجين يرغبون فى تغيير النص لو كان مبالغًا فى التكلف أو الجمود، أو إذا لم يكن ملائماً للمشهد ويبدو الممثلون معه متصلبين. قد يقول المخرج ببساطة: "فلنقم بإصلاحه"، ويأخذ قلماً ويبدأ فى شطب أشياء وإضافات أخرى. وعادة ما يكون الممثل جزءاً من هذه العملية، والممثلون السينمائيون الجيدون سوف يقومون بشكل طبيعى بتغيير النص لكى يجعلوه أكثر ملاءمة للحدث فى اللحظة. إننى أعلم أن هناك مخرجين مؤلفين، وكتاب سيناريو، يتقلصون فى مقاعدهم بعد أن يقرأوا ذلك، ويقولون لأنفسهم: "ليس مع السيناريو الذى كتبته، ليس مع كلماتى"، ولكن الواقع هو أنه لا يوجد إلا عدد ضئيل جداً من السيناريوهات شديدة الاكتمال والدقة بحيث لا تترك فرصة لممثلين لتحسينها عندما يدخلون لتصوير المشهد. والعديد من المخرجين ذوى الخبرة يقولون أن كل التحضير والرؤية ليست إلا الأساس الأولى الذى يمكن البناء فوقه. وعندما يأتى الممثلون إلى موقع التصوير، فإن عليهم أن يكونوا مرنين تجاه الإبداع التلقائى الذى يحدث من أجل تحسين العمل ككل، وهذه العملية تتضمن النص فى أغلب الأحيان.

ومن المؤكد أنه يجب العمل على الحوار، ويجب حل المشكلات التى تواجهها فى تنفيذه، وذلك قبل أن تقف أمام الكاميرا. ويجب حفظ الحوار بدقة. إننى أعرف كل

القصص حول أن الممثلين فى الأفلام لا يعرفون سطور حوارهم، لكن ذلك تفسير خاطئ للحقيقة. "إن من المنتظر من ممثلى السينما معرفة سطور حوارهم بدقة بدون أية بروفات على الإطلاق". ويجب أن يكونوا دارسين بارعين قادرين على التغيير الكامل لتفسيرهم للنص خلال لحظة سريعة من الزمن، كما يجب أن يكونوا مرحبين بتغيرات سطور الحوار التى تكون فى بعض الأحيان تغيرات كبيرة، ثم يقدرون على إشراك ذلك كله تلقائيًا فى الأداء وهم فى مرحلة التصوير ذاتها. الكلمة الرئيسية هنا هى: المرونة.

إن كل ممثل يتعلم من خلال التجربة ما هى طريقة حفظ النص الملائمة له فى ظل هذه الظروف. وإننى أقترح أن تتعلم سطور حوارك خالية من العاطفة، وتقوم بذلك مع شخص آخر يمسك السيناريو ويقرأ الأدوار الأخرى. ويجب عليك أن تكون قادرًا على التقاط بداية سطر حوارك مثلما تفعل فى البروفة النهائية لمسرحية. كما أن من المفيد إذا استطعت أن تفعل شيئًا مختلفًا بينما تقول سطور حوارك، شيئًا لا يشغل ذهنك مثل أى عمل يدوى خفيف.

في موقع التصوير

عندما كنت اعمل فى فيلم "٤٨ ساعة أخرى"، كان لدى مشهد طويل مع نيك نولتى فى حانة. كانت سطور حوارى تحتوى على قدر من المعلومات المهمة لحبكة الحدث فى بقية أحداث الفيلم. فى اليوم السابق على تصوير هذا المشهد، أرسلنى المخرج والتر هيل مبكرًا إلى المنزل لأعمل على سطور الحوار وأستعد للمشهد. كنا سنبدأ العمل بهذا المشهد فى الصباح، وكان هذا يعنى أن أستيقظ فى الخامسة صباحًا، وتأتى سيارة الإنتاج لتأخذنى فى الخامسة والنصف، وتصفيف الشعر والماكياج فى السادسة. قابلت نيك نولتى للمرة الأولى عندما جاء إلى عربة الماكياج فى السابعة، وقامت مشرفة الماكياج بتقديمنا إلى بعضنا البعض، وتبادلنا حديثًا قصيرًا، كان ممتعًا جدًا، وأعجب كل منا بالآخر. فى التاسعة صباحًا بالضبط كنا أمام الكاميرا: نيك نولتى، وأنا، والمخرج، وطاقم الفيلم، وفرقة موسيقى روك على المسرح، ومائتان من الكومبارس يرتدون ملابس ليلة السبت فى حفل راقص فى حانة على الساحل الغربى.

قام المخرج والتر بوضع كل منا في مكانه، وكانت هناك بعض الترتيبات الطفيفة لضبط الكاميرات والإضاءة قبل أن نبدأ العمل، ثم قال والتر: "فلنقرأ سطور الحوار بسرعة"، فقمنا نيك وأنا بأداء الحوار، وكان مضبوطًا من أول مرة. كنا وأنا وهو نعلم عما يدور المشهد دون أن نتناقش فيه، كنا نعرف سطور حوارنا، ووقفنا أمام الكاميرا. قال والتر: "دعونا نضبط هذا"، أخرج قلمه الرصاص، ونظر لي، كنت الأقل خبرة بين الجميع لكن كان السطر الافتتاحي لي، وقال: "ما العيب في هذا السطر؟ إنه يبدو مضحكًا. هل تستطيعين تغييره؟"، كانت لدى اقتراحات، وخلال ثوان كنا نحن الثلاثة – والتر، ونيك، وأنا – ننحني على ديكور البار ونعمل على النص، نشطب ونضيف، ونقول: "وماذا لو قلت هذا..."، وقمنا بتغيير كل الجمل. كان المشهد هو ذاته، والمعلومة ذاتها، لكنه كان يمضي بشكل أكثر طبيعية، كما كان يجب أن يمضي بين الشخصيتين اللتين نقوم بأدائهما، الجرسونة والشرطي الذي يحقق، في بار صاخب في ليلة سبت. قامت فتاة الاسكريبت بتدوين كل التغييرات في دفترها، وكان ذلك هو الحوار كما ظهر في الفيلم.

السير في برنامج العمل

السيناريو هو مخطط أولي لإعداد الممثل. إنه يعطيك فقط الهيكل العظمي، القوقعة الخارجية، لكن ذلك هو كل ما تحتاجه لتشعل خيالك وتبدأ تكنيكًا في خلق الشخصية. إن صناعة الفيلم فن جماعي، حيث يقوم كل شخص بأداء عمله منفردًا وبإتقان، ثم يعمل الجميع تحت قيادة المخرج، الذي يقود كل فرد للطريقة التي يضع فيها كل شيء معًا بطريقة جماعية. وبشكل ما، ولأنه ليس لديك إلا الهيكل العظمي، وأنت لست إلا جزءًا من كل متكامل أكبر، فإن لديك قدرًا هائلاً من الحرية للتفسير والرؤية. إن عطاءك الشخصي ضروري وجوهري.

وبرغم أن الآليات الفعلية لتصوير فيلم تبدو مقيدة، فإننى أعتقد أنه يجب على الممثلين الشعور بالحرية فى تدريب خيالهم وشخصياتهم إلى الحد الأقصى الذى يمكن أن تصل إليه موهبتهم. وإن فهم بناء شكل السيناريو، والاستمرار فى فهم لغة السينما، سوف يزيد حريتك مع كل معلومة صغيرة تكتسبها.

وسوف يساعدك الفصل التالى على خلق بناء تحضيرك للدور فى الفيلم. وأياً كان الوقت المتاح الذى تستعمله لأقصى حد ممكن، وأياً كانت الاكتشافات التى سوف تصل إليها خلال هذا التحضير، فإن كل شىء يجب أن يكون فى متناولك عند التصوير.

الفصل العاشر

خلق الشخصية

لكل منا طريقته فى خلق شخصية، وكل ممثل يطور طريقته المتفردة التى تنجح معه. وأيًا كانت الطريقة، فإن هناك بعض العناصر التى يجب أن تبقى مشتركة فى كل طرق تناول خلق الشخصية. فيجب أن يسبق العمل التحضيرى شكل ما من الاسترخاء، فالاسترخاء خطوة لا يمكن استبعادها، سواء كان لديك عدة شهور للإعداد للدور أو بضع دقائق لكى تتخذ اختياراً، فالعملية يجب أن تبدأ تماماً بالاسترخاء.

إن التوتر، عندما لا تكتشفه أو تفكه، سوف يقيد دافعك ويشوش حكمك. وفى بعض الأحيان فإن كل ما تحتاجه هو أن تأخذ نَفَساً وتقوم بالتركيز لثانية واحدة لكى تحدد التوتر وتقوم بإطلاقه وفكه. وبصرف النظر عن قدر الزمن المتاح لك للتحضير – وأحيانًا ما يكون وقتًا قليلاً شديد القيمة. فإن عملية الاسترخاء يجب أن يتم إشراكها فى كل اختيار جديد. وإن الطريقة المنهجية لفحص التوتر، وتحديده، وإطلاقه، هذه القيمة تؤدى تماماً إلى اختيار يمكن استخدامه، سواء كان المخرج هو الذى يقدمه أو يتم تغييره خلال الإخراج.

وهنا بعض الاقتراحات التى أقوم باستخدامها فى تحضير الشخصية خلال عملية تصوير الفيلم. ويمكن استخدام هذا الإطار لأى شخصية، لكن له استخداماً خاصاً عندما تقوم بدور البطولة أو بدور مساعد سوف يظهر كثيراً طوال الفيلم. وأرجو أن تأخذ بعض اقتراحاتى وتطورها بطرق تنجح معه.

موقع التصوير

يتم التخطيط والتنفيذ طبقًا لإمكانية إتاحة مواقع تصويرها، وليس بالتتابع الذى تظهر فيه الأحداث فى السيناريو. وفى معظم الأحوال، فإن المشاهد التى تدور فى موقع واحد يتم تصويرها فى هذا الموقع متتابعة، بصرف النظر عن مكانها فى السيناريو. وعلى سبيل المثال، فإذا كان الفيلم يتركز حول مكان داخلى فى شقة حيث تعيش الشخصية الرئيسية، وهناك مشاهد خارجية أخرى مختلفة تذهب إليها الشخصية الرئيسية خلال الفيلم، فإن مشاهد الشقة يتم تصويرها متتابعة، ثم يتم تصوير اللقطات الخارجية عندما تصبح مواقعها متاحة.

و"موقع التصوير المتاح" هو الذى تم ضمان كل التصاريح والمعدات له فى يوم ووقت محددين، لكى يحضر كل طاقم الفيلم للتصوير. والأماكن الخارجية عرضة دائمًا لظروف الطقس وظروف أخرى لا يمكن التنبؤ بها، لذلك لا يمكن أن يتغير مكان التصوير بسهولة. وليس من الغريب أن تذهب يومًا وأنت تتوقع أنه سوف يتم تصوير المشهد، لكى تجد بسبب أسباب غير معروفة أن موقع التصوير غير متاح فى ذلك اليوم، وأنكم سوف تقومون بتصوير مشهد مختلف تمامًا.

إن جدول ممثل مشهور يمكن أن توضع فى الحسبان خلال التخطيط للإنتاج، لكن ذلك يحدث إلى أى مدى محدد. فالأفلام ذات الميزانية المرتفعة جدًا هى التى تحتاج إلى اسم ممثل كبير لكى تبدأ به، لذلك فإنها تنتظر حتى يصبح هذا الممثل متاحًا. لكن معظم الأفلام لا تملك هذه الميزة، وسوف يتحكم أكثر فى جدول الاحتياجات التقنية وموقع التصوير. ونادراً ما يوضع الممثل فى الاعتبار عند وضع هذا الجدول، وذلك ببساطة لأن الممثل إنسان يمكن التفاهم معه وتوجيهه، وإقناعه، بينما لا يمكن ذلك مع معدات التصوير أو أحوال الطقس.

إننا جميعًا - المشتركين فى الفيلم - نود لو بدأنا من نقطة قريبة من بداية السيناريو ثم نستمر فى العمل حتى نهاية السيناريو بقدر الإمكان. ومن المؤكد أنه لا

يوجد من يريد تخريب أداء الممثل، لكن تظل الحقيقة البسيطة هى أن صنع الأفلام يحتاج إلى الكثير من المال، وأن الاحتياجات والمتطلبات التقنية تأخذ الأولوية على احتياجات الممثل. وبصرف النظر عن براعة الممثل فى أداء لقطة، فإن هذه اللقطة لن تعرض على الشاشة إذا لم يتم تصويرها وتسجيلها على نحو صحيح على شريط الفيلم. لذلك فإن الاحتياجات التقنية وأماكن التصوير تتحكم تمامًا فى التخطيط لجدول تصوير الفيلم.

ومن المطلوب من الممثلين إدراك ما يواجههم عندما يصنعون فيلمًا، ليضعوا فى اعتبارهم هذه الأوليات عند إعدادهم للشخصية.

دفتر الشخصية

لكى تجهز لجدول تصوير لا يتبع التتابع الزمنى لتطور الشخصية، فإننى أقترح عليك تحضير دفتر خاص لمشاهد شخصيتك بالترتيب الذى تظهر به فى السيناريو. واقترح عليك استخدام:

- نوتة يمكن نزع أوراق منها أو إضافة أوراق إليها.

- تكتب فيها المشاهد بالأرقام والعناوين بالترتيب الذى تظهر به فى السيناريو.

- شرائط ورقية تفصل بين المشاهد وتحددها بالأرقام، ويتم لصق هذه الشرائط على الصفحات، حتى يمكنك أن تجد المشهد بسهولة.

ويجب أن يتضمن هذا الدفتر ليس فقط المشاهد التى يذكر فيها السيناريو أن شخصيتك موجودة فيها، ولكن أيضًا المشاهد التى قد لا يكون بها حوار للشخصية لكنها قد تظهر أنها مرتبطة بالمكان. وعلى سبيل المثال، فإذا كنت صاحب مطعم، والعديد من المشاهد تدور فى هذا المطعم، فإنك قد تريد أن تضع هذه المشاهد فى دفترك، لأنك قد تكون مراقبًا صامتًا لأفعال الشخصيات الأخرى فى هذه المشاهد.

والمراقب الصامت ليس شيئًا ساكنًا لا يفكر فى الخلفية، إنه فى الفيلم قد يكون شاهداً أو مشاركًا فاعلاً.

ولو كان هناك مشهد حفلة تحضرها شخصيتك، فقد تكون هناك أوقات توجد فيها شخصيتك فى الخلفية، وبرغم أن السيناريو لم يعطك أى شىء لتفعله أو تقوله، فيجب أن تكون واضحًا بشأن علاقتك بالحدث الذى يدور فى المشاهد، والذى تقوم به الشخصيات التى لها أفعال أو جمل حوار. هناك مثالان فقط على افتراض وجود شخصيتك فى مشهد من خلال الارتباط بالمكان. وهناك أمثلة أخرى عديدة سوف تكتشفها بنفسك دون جهد كبير.

يجب عليك أن ترى شخصيتك وهى تقطن العالم الذى يدور فيه الفيلم، إنك مواطن فى هذا العالم، ومشارك فاعل إيجابى، لست مجرد عابر سبيل يخطو بين الحين والآخر تحت دائرة الضوء عندما يكون لديه شىء يقوله.

الملاحظات، والأفكار، والمذكرات اليومية

لكى تخلق عالم الشخصية، استحضر جوانب من عالمك لكى تساعدك. ويمكن أن تكون هذه الجوانب أى عدد من الأشياء، وهو ما يعتمد على ما يصلح منها لك. ويجب أن تضم إليذلك الملاحظات التى جمعتها خلال فترة البحث والملاحظة، بالإضافة إلى أى مادة تعطيك إلهامًا ما. ضم هذه الأشياء فى القسم الذى يتطابق مع المشهد الذى يمكن أن تكون هذه المعلومات مفيدة فيه.

احتفظ بيومياتك لتحضير شخصيتك، وضم فى دفترك الاقتباسات التى تكشف عن معلومات حيوية بالنسبة لك. إن فكرة كانت قد ظهرت خلال عملك على الشخصية يمكن أن تظهر كاملة وواضحة فى ذهنك، وفى تلك اللحظة فإنك تعلم بالضبط ماذا تعمل بها خلال التصوير. ولكن فى موقع التصوير، حيث الإجهاد وضغوط التصوير، فإن هذه الفكرة ذاتها قد تضيع أو يلقى بها إلى جانب الطريق. حافظ على أن تمضى

هذه الأفكار معك، وتأكد من تضمينها فى دفترك. إنك تحتاج فقط إلى قدر قليل من اكتشاف أعظم لكى تستحضر هذه الفكرة مرة أخرى بشكل كامل إلى مقدمة ذهنك. إنك يمكن أن تكتبها كاملة فى يومياتك، ثم فى دفترك فإن جملة أو اثنتين أو صورة سوف تجعلك تتذكرها بشكل كامل.

عندما أعود إلى دفاترى العديدة السابقة، فإننى اقرأ الكثير من الملاحظات التى تدهشنى. لقد اعتدت أن أصنع "كولاج" من صفحات المجلات والتى قد تصف شيئًا أبحث عنه فى الشخصية ولم أستطع ان أعبر عنه بهذه الكلمات أو اختيارات التمثيل. إن هذه الصور قد توضح وجوهًا متعددة ومهمة فى حياة الشخصية يمكن أن تلهمنى. وفى بعض الحالات، عندما تكون لى علاقة حميمية مع المخرج، أعرض عليه هذا "الكولاج" كنوع من الإرشاد البصرى لكى أثير مناقشة أكثر للشخصية. ولأن المخرجين أكثر اهتمامًا بالنواحى البصرية أكثر منى، فإنهم يكونون قادرين دائمًا على فهم عناصر الكولاج على نحو أفضل مما فعلت، ويقدمون بعض النصائح التى تجعلنى أدرك الشخصية على نحو أكثر اكتمالاً. عندما انظر إلى مجموعات الكولاج الآن، فإنها تقوم على الفور باستدعاء عناصر حيوية من الشخصية التى كنت أعمل عليها آنذاك. إن الاكتشافات التى تقوم بها من لعب إحدى الشخصيات سوف تفيدك دائمًا فى لعب شخصية أخرى، حتى لو كان تطبيقك لهذه الاكتشافات مختلفًا بالنسبة لكل شخصية.

لا تهمل أبدًا أى شىء يلهمك فى رحلتك فى أعماق وجود هذا الشخص الذى سوف تلعبه. إن مجرد علمك بالاستخدام الملموس لاستلهام ما ليس مهمًا بقدر ما تكون أنت نفسك فى حالة الإلهام، وسوف يتجلى الاستخدام فى وقت لاحق.

الخط الزمنى : الاستمرارية

كل قسم من المشهد يجب أن يكون له خط زمنى بالنسبة لشخصيتك. وإذا كانت المعلومات مقدمة لك فى السيناريو قم باستخدامها بكل الوسائل، لكن فى العديد من

المرات لا يتم تقديم هذه المعلومات بشكل محدد، لذلك يجب أن تخلقها من الظروف التى يحددها السيناريو، ومن خلال ذلك فإنك تخلق حياة الشخصية عندما لا نراها فى السيناريو، يجب عليك أن تلاحظ الآتى:

- الوقت بالنسبة لليوم.

- كم مضى من الوقت منذ أن رأينا الشخصية آخر مرة؟

- ماذا فى اعتقادك كانت الشخصية تفعل عندما لم تكون موجودة على الشاشة؟

- من أين جاءت الشخصية قبل بداية أى مشهد؟ أعطِ اهتمامًا خاصًا بالمشاهد التى تربط بين الأزمنة، مثل السير فى الشارع أو ركوب حافلة أو قطار. قد لا يكون هناك حوار فى هذه المشاهد، لكنها تُظهر الشخصية فى انتقالها. قم بتحضير شيء لكل ظرف من هذه الظروف.

- أجب دائمًا عن الأسئلة:

من أين جئت؟

أين أنا الآن؟

إلى أين أنا ذاهب؟

- تذكر دائمًا أن مشاهد السينما تحدث فى اللحظة الحاضرة. إن المتفرج يرى ما يتكشف أمامه فى لحظة معينة من الزمن، وتلك اللحظة هى الآن.

الدخول في المشهد

يمكن أن يشكل الدخول إلى الغرف أو مواقع التصوير مشكلات خاصة. فعندما تدخل مشهدًا فى فيلم، فإنك تبدأ من نقطة ساكنة محددة وتبدأ فى الحركة عندما تسمع كلمة "أكشن". وفى بعض الأحيان يكون عدد أرقام كلمة أو مفتاح تدخل معها

أمام الكاميرا. لا توجد فى موقع التصوير "كواليس"، إنك تقف متعرقلاً بين حوامل الإضاءة، وأكياس الرمل، ولفائف أسلاك الكهرباء. وبمجرد دخولك فإن المتفرج يجب أن يشعر من أين جئت لتوك وما هى حالة الشخصية فى هذه اللحظة. وفى بعض الحالات يجب التمرين على ذلك، خاصة وأنك لا تملك وقتًا للتسخين والإعداد لما سوف تقوم بفعله. إنك تتحرك من السكون التام إلى الحركة الكاملة.

إن المكان الذى جئت منه، كما سوف يُرى فى الفيلم على الشاشة، يمكن أن يكون مكانًا مختلفًا تمامًا عن المكان الذى تدخل إليه (أمام الكاميرا فى المشهد)، برغم أن المتفرج يرى أن هناك استمرارية فى الزمان والمكان. وهنا يصبح دفتر الشخصية مهمًا. فلكى تجعل حياة شخصيتك تظهر على أنها مستمرة، فإن عليك فى البداية أن تكون واعيًا بحركة شخصيتك، ثم تقوم ببعض التحضيرات بين تصوير مشهد وتصوير مشهد آخر. إنك تفعل ذلك بصرف النظر عن الزمن الذى مضى بين تصوير هذين المشهدين.

تتحقق هذه الاستمرارية فى المسرح من خلال القرارات التى يتم اتخاذها فى البروفات، ويتم تحقيق تماسكها وتحسينها من خلال استمرارية أداء كل ممثل من الممثلين. أما فى السينما فهى تتحقق من ناحية بواسطة التحقق والتوازن اللذين يقوم بهما طاقم التصوير وفريق ما بعد التصوير (المونتاج وتصحيح الألوان والهندسة الصوتية على سبيل المثال - المترجم)، كما تتحقق من ناحية أخرى بواسطة قدرة الممثل على خلق الإيهام بحياة مستمرة على الشاشة.

ويحاول بعض الممثلين الاحتفاظ بكل المعلومات فى رؤوسهم، ولا يبدو أنهم يعانون مشكلة فى هذا الشأن. لكننى أجد فى ذلك صعوبة، وأفضل أن أدون كل شىء حتى أستطيع أن أراجع المعلومات، ثم أصفى ذهنى لكى أقوم بالتركيز على تمثيل المشهد. وقد يكون لبعض الممثلين المشهورين مساعدون يقومون - بين مهام أخرى - بمساعدة الممثل أن يستعيد كل شىء، لكن يجب أن يهتم معظم الممثلين بأنفسهم. وإذا كنت تلعب دورًا صغيرًا، فليس من الصعب عليك أن تتذكر بعض المعلومات عن الاستمرارية، لكن

إذا كان دورك كبيراً فإن كم المعلومات قد يصبح هائلاً. ومن الأفضل ألا تعتمد على الشخص المسئول عن الاستمرارية أو أفراد الطاقم الآخرين الذين تتعامل معهم، إن لديهم مشكلاتهم الخاصة بهم وليس لديهم الوقت لكى يساعدوك فى مشكلاتك.

المكان

بمجرد أن تقوم بجهد متكامل لكى تصنع شخصيتك فى الزمن، يمكن أن تبدأ فى العمل على المكان. اقرأ كل مشهد وأنظر إذا ما كنت تشعر أنك فى حاجة إلى مكان متخيل موازٍ فى هذا المشهد. فى العديد من الأحيان فإنك لن تكون فى حاجة لذلك لأن الحدث بسيط جداً، ولكن فى أحيان أخرى كثيرة قد يطلبون منك عرض عواطف محددة وردود فعل قوية تجاه المكان، وفى هذه الحالة فإنه يجب عليك أن تقوم بالتحضير الجيد. وعلى سبيل المثال، فإن أى مشهد يتضمن الخوف، أو الترقب، أو الانتظار، أو المفاجأة، سوف يتطلب تحضيراً للمكان. وأى مشهد يفترض أنه يدور فى مكان مظلم أو ملئ بالظلال يجب أن يتم له التحضير جيداً. إن الظلام لا وجود له فى صناعة الأفلام، إنه فقط يبدو كذلك على الشاشة، والسينما، وابن عمها الحديث: الفيديو الرقمى، يتطلبان الضوء، وحيثما كان هناك ضوء فإن هناك صورة، وإذا لم يكن هناك ضوء فإنه لن توجد صورة، وهذا هو الأمر ببساطة. وإذا كان السيناريو يذكر أنك تسير فى الظلام، فى حارة مهجورة فى الليل، فتأكد أنه سوف تكون هناك مصابيح إضاءة قوية تلقى بضوئها عليك، ويجب عليك فى هذه الحالة أن تشعر بظلامك الخاص بك، وبأماكنك المهجورة) ، إن طاقم الفيلم سوف يكون حولك ولست وحدك أبداً – المترجم)، وتشعر بذلك فى المكان من حولك. وهذا يتحقق من خلال خلق ذاكرة حواس للمكان. إن السمع والبصر اختياران واضحان هنا، لكن يمكنك أن تستخدم أية حاسة تقوم بإحضار مثل هذا المكان لك. إن كل آلة تمثيل هى آلة متفردة، وكل ممثل يجد الطريق للتفاعل بأفضل طريقة مع أشيائه المتخيلة.

الاحتمال الآخر حيث يجب استخدام المكان، إذا كان مطلوباً من الممثل أن يحكى القصة من خلال الذاكرة، وسوف ينتقل السيناريو جيئة وذهاباً بين الفلاش باك والممثل الذى يحكى القصة. وفى هذه الحالة يكون الممثل هو الدليل الذى يقود المتفرج خلال الانتقالات داخل الذاكرة. إن تلك أداة شائعة فى السيناريوهات، وليست طريقة سهلة فى تحقيقها من وجهة نظر عنصر التمثيل. إننا نفعل مثل هذا الشيء فى الحياة طوال الوقت، ونفاجأ باحتشاد ذاكرة العواطف عندما نحكى من الذاكرة. هناك أحداث فى ماضينا لن نتحدث عنها لأن تذكرها شديد الإيلام وحقيقى وواقعى تماماً. أما تذكر تجربة أحداث سعيدة جداً فسوف يتسبب فى استجابة غير متوقعة بالشوق والحنين إلى الزمن الجميل الذى مضى. عليك أن تلاحظ طبيعة مثل هذه التجربة فى تحضير مثل هذا المشهد. ومن السهل خلق الذاكرة إذا كان هناك تذكر حسى يحدث فى اللحظة التى تتحدث فيها.

يجب عليك أن تتكشف بدقة تعقيدات هذا الطيف العاطفى فى وقت تحضيرك قبل أن تحاول استخدام ذاكرة الحواس كعنصر من عناصر الشخصية فى موقع التصوير. ومن الأفكار الجديدة أيضاً كتابة اليوميات، من أجلك ثم من أجل الشخصية. إن كتابة اليوميات باعتبارك الشخصية بينما تكون فى قلب ذاكرة الحواس يمكن أن تكون عظيمة الفائدة فى خلق تاريخ والحياة الداخلية الشخصية.

اقرأ السيناريو وكن متأكداً من أنك تعلم أين يقع كل مشهد، وفكر ملياً فى طبيعة كل مكان، وأى نوع من السلوك يحدث فيه الحياة اليومية.

اتخذ اختيارات. لا تكن شخصية تسرح فى مكان غير محدد. كن دقيقاً ومحدداً بقدر الإمكان. حاول أن تفتح الطرق المغلقة لكل مكان يحدث فيه أى مشهد توجد فيه.

الشخصية الحسية

أضف الحواس على العالم الذى يوجد فيه المشهد، اجعله عالمًا حسيًا. خذ ملاحظة بكل العناصر الحسية المذكورة فى السيناريو على نحو خاص، واعمل على هذه العناصر إما منفردة أو داخل سياق المشهد.

افحص كل مشهد لترى إذا ما كان يذكر أيًا من الحواس الخمس. إننا نعلم ما هى هذه الحواس، لكن عليك أن تملك وعيًا فائقًا بها الآن. إن ذلك يتضمن عناصر البيئة المحيطة، مثل الحر أو البرد، بالإضافة إلى أحوال الجسد، مثل حالة السُكر أو التعب – وإذا كان المشهد يدور فى حديقة، خذ وقتك لتشم الورود. إذا كنت شخصية تظل متأثرة بشىء ما حتى بعد أن يزول، كن واعيًا بما تفعله هذه الحالة لك، واجعلها ملائمة للشخصية. لقد قمنا فى الفصول السابقة بمناقشة مستفيضة لكل من الحواس، وأعطينا التدريبات لتقوية هذه الحواس فى سياق التمثيل. عليك الآن أن تأخذ ما هو مفيد لك فى هذه التدريبات، وتقوم بتعديله ليناسب سياق المشهد وأحوال الشخصية. يجب أن يحتوى دفترك على أى مفاتيح لذاكرة الحواس قد تريد إشراكها وإدخالها فى المشهد.

خلق العلاقة

عندما تقوم ببروفة فى مسرحية، فإنه يتم تطوير علاقتك بالشخصيات الأخرى عبر الزمن، ومن خلال الاكتشافات التى تتضح فى البروفات. ونادرًا ما تحدث بروفات فى الأفلام، لذلك فإن على كل ممثل أن يخلق علاقة مع بيئته المحيطة ومع الشخصيات الأخرى من خلال الخيال. ليس معنى أنه لا يوجد لك مشهد مع شخصية أخرى أنه لا توجد علاقة بينك وبين هذه الشخصية. إن العلاقات يتم تكوينها بسرعة فى موقع التصوير، لكن عليك أن تعطيها بعض التفكير قبل ذلك.

اسأل نفسك – ما هى العلاقة؟ هناك علاقات واضحة وأساسية مثل العلاقة مع الأب والأم والأخت والأخ، إلخ. وهناك علاقات مهنية: المدرس والطالب، المدير والموظف،

الشرطى والمدنى، الخ. امتد بتفكيرك فى العلاقة إلى ما وراء ذلك. اسأل نفسك حول مشاعرك تجاه الشخصيات الأخرى التى تعيش فى العالم الذى خلقه السيناريو، وما هو مكانك بينها.

إن بعض الأدوار تفرض وضعًا اجتماعيًا، وبعض الأدوار الأخرى لا تفرض هذا الوضع، ويجب أن تحدس ذلك فى كل من الحالتين. وكل شخصية موجودة داخل نظام اجتماعى هرمى، ووضعك داخل هذا النظام وماذا تشعر به "أنت" تجاه ذلك يؤثران على كل أفعالك. ليست هناك شخصية موجودة بلا علاقات، وهناك دائمًا اختيارات متضمنة. وكلما زاد وعيك باختيارات شخصيتك، زادت سهولة تحقيق هذه الشخصية كإنسان حى.

والقرارات التى تتخذها حول علاقتك بالشخصيات الأخرى يجب تضمينها فى الملاحظات فى دفترك. تذكر أن هذه القرارات ليست مكتوبة على الصخر (إنك تستطيع أن تغيرها)، وطرحك لسؤال لم تتم الإجابة عنه بعد هو شكل من أشكال اتخاذ القرار. اسمح لنفسك دائمًا بأن يتم إقناعك أو إغراؤك، كما يحدث لك فى الحياة.

احتياجات وأفعال

يجب ألا ننسى كل الحقائق الأخرى والبديهيات حول التمثيل، مثل اكتشاف احتياجات وأفعال الشخصية. عندما تجد فعل الشخصية، فإن لديك محركًا سوف يقود السيارة داخل المشهد. إن التمثيل السينمائى يظل هو فن التمثيل، حتى لو كان يتم فى شذرات صغيرة متقطعة تصنع فى النهاية الكل المتكامل. سوف يتحدث المخرجون دائمًا من خلال احتياجات وأفعال الشخصية، أو حتى المشهد. وإذا كنت قد حددت ماذا تحب أن تنجزه خلال فترة تحضيرك، فسوف تكون لديك الذخيرة التى تفى بمتطلبات ما تحتاج إليه أثناء التمثيل.

هناك العديد من المخرجين يعلمون بعض الشىء عن تكنيك التمثيل، لكنهم لا يستطيعون أن يكونوا معلمى تمثيل فى موقع التصوير، لقد فات الوقت على ذلك. وعليك

أنت كممثل أن تكون مسلحًا بذخيرة موهبتك وتحضيرك. والمخرج مثل الجنرال فى موقع المعركة، إنه ببساطة يخبرك متى وأين تطلق النار.

ويجب أن تتم ملاحظة أفعال واحتياجات الشخصية فى كل مشهد. اجعل الجمل قصيرة، وموجهة للهدف، واستخدم الأفعال المضارعة (فى الملاحظات التى كتبتها فى دفترك - المترجم). وبهذه الطريقة يمكنك فى موقع التصوير أن تلقى نظرة على الملاحظات فتتذكر ما كنت تريد أن تفعله إن دفتر الشخصية طريقة لوضع كل العمل الذى قمت به معًا فى مكان واحد منظم. إن لديك دفترًا أو سجلاً برحلة الشخصية يمكن أن ترجع إليه فى موقع التصوير. ولديك استمرارية الزمان والمكان، بصرف النظر عن الترتيب الذى سوف يتم به تصوير المشاهد.

كن خلاقًا وفرديًا مع دفترك بقدر الإمكان. حافظ عليه بسيطًا ومباشرًا، حتى تكون عناصره المفيدة واضحة وسهل الوصول إليها. إنه مخططك الأولى الشخصى لبناء شخصيتك، وهو أداتك الاحترافية للاستلهام، وبوصلة فى أوقات التشوش وعدم القدرة على اتخاذ قرار.

الفصل الحادى عشر

البروفات

هناك قول مأثور قديم هو أن الوقت يعنى المال، وهذا القول يأخذ أبعاداً هائلة فى عالم صناعة الأفلام. والقيود التى يفرضها الوقت والمال، على كل مستوى، تجعل من النادر أن تكون هناك فرصة للممثلين فى الفيلم للقيام ببروفات. لا يوجد هناك ببساطة وقت مخصص للعمل مع الممثلين بالطريقة التى يحدث بها فى المسرح. وتكاد ألا تتم بروفات إلا فى حالة نص كلاسيكى، مثل صنع فيلم عن مسرحية لشكسبير أو نص على هذا المستوى.

هناك سبب آخر، ولعله الأهم، هو أن هذا الوسيط الفنى (السينما) لا يسمح ببروفات قبل أن تكتمل كل المعدات فى مكانها، ويحضر كل أفراد العمل من ممثلين وفنيين فى موقع التصوير. عندئذ يمكن بسرعة إجراء بروفات للكاميرا، والصوت، بالإضافة إلى الممثلين. وعندما تدور الكاميرا، يسود إحساس بعفوية اللحظة، حين تلتقى كل العصارات الإبداعية معًا فى لحظة واحدة. إن الممثلين يجسدون جزءاً متكاملاً، وحولهم العديد من دوائر النشاط والعمل، لكنهم هم الجزء الوحيد بين أجزاء أخرى عديدة التى يجب أن تلتقى لكى يكون هناك فيلم. وفقط عندما يكون الجميع هناك، يقفون معاً فى موقع التصوير، تحدث البروفة السينمائية الحقيقية. إن ذلك قد يشكل الكثير من القلق للممثل السينمائى الذى لا يملك خبرة، والمعتاد على نوع معين من البروفات. يجب على الممثل أن يعرف كيف يعمل بآلته بنفس الطريقة التى يعرف بها مُشغل الكاميرا كيف يضبط البؤرة ويدير الكاميرا، بنفس الكاميرا، بنفس الطريقة التى

يعرف بها كل فرد فى طاقم الفيلم عمله. إنه عالم من الاحتراف التقنى والآلى. وآلة الممثل بشرية، وهو ما يعطيها معاملة تفضيلية قليلاً لمعالجة إخفاقها أحيانًا، لكن ليس كثيرًا.

إن هناك أشكالاً من البروفات تحدث بالفعل، وسوف أحاول تفصيلها فى هذا الفصل. وبالطبع فإن لكل مخرج أسلوبه الخاص به فى التعامل مع مشكلة إعداد الممثلين للأداء، لكنى سوف أحاول دراسة الخبرات المشتركة للممثل السينمائى. وسوف أعطيك أيضًا بعض النصائح حول ماذا يمكنك عمله لتملأ الثغرات عندما يحدث القليل من البروفات، أو قد لا تحدث على الإطلاق.

القراءة

الطريقة الأكثر شيوعًا لإجراء بروفات الممثلين هى القراءة. وتلك الطريقة تصبح أكثر شهرة بين المخرجين كوسيلة لتوصيل تفسيرات النص والشخصيات إلى الممثلين. ويطور المخرجون طرقهم الخاصة فى إدارة جلسات القراءة للحصول على أكبر فائدة منها. فالبعض يفضل مكانًا مريحًا، مثل شقة أو منزل، عادة ما يكون منزلهم، حيث يتم الحديث بالتفصيل عن كل مشهد على حدة، وربما ارتجل الممثلون قليلاً لمزيد من اكتشاف الشخصيات. وبعض المخرجين الآخرين يفضلون مكانًا رسميًا مثل أستوديو بروفات أو مكتب، حيث تتم قراءة السيناريو ببساطة، ومناقشة مضمونه بشكل عام.

وبرغم أنه توجد تنويعات عديدة على فكرة القراءة، فإن معظمها يدور والناس جالسون، دون أكسسوار أو ترتيب لأوضاع الممثلين بالنسبة لبعضهم البعض. ويكون التركيز على النص، وتفسير تناول الممثل له، والعلاقة بين الشخصيات. أما ما عدا ذلك جميعه فسوف تتم العناية به فى اليوم الحقيقى للتصوير. وسوف نلقى الآن نظرة على بعض طرق القراءة، وماذا يجب أن تفعل للحصول على أقصى استفادة منها.

قراءة المائدة المستديرة غير الرسمية

إننى أطلق عليها المائدة المستديرة بسبب إحساس المساواة فيها. إن كل الفكرة أن يلتقى الجميع فى جو خال من الضغوط. وإذا كان قد تم اختيارك للقيام بدور، ودعوتك إلى قراءة رسمية للسيناريو، فسوف تكون محظوظًا جداً، فإن هذا يعنى أن لديك الفرصة لكى تقابل المخرج وبقية الممثلين فى مكان مريح. وبعض المخرجون يدعون أيضًا أفراد طاقم الفنيين فى الفيلم لبروفة القراءة، خاصة مدير التصوير، ومصمم الأزياء، والمخرجين المساعدين. وإذا لم يكن المخرج هو مؤلف الفيلم، فربما يحضر المؤلف ليصلح كل ما يحتاج إلى إصلاحه فى السيناريو.

بشكل معتاد فسوف يتم تقديم البعض للآخر، وربما بعض المشروعات المنعشة، لكن تذكر دائمًا أن تأخذ معك زجاجة المياه الخاصة بك فقد لا يقدمون لك شيئًا. سيقوم المخرج أو المسئول عن الجلسة بإلقاء تقرير مختصر، ثم سوف تفتحون نسخ السيناريو وتبدأون فى القراءة. إن الفترة التى تسبق بداية القراءة ليست فترة مخصصة لتوجيه العديد من الأسئلة إلى المخرج، إنها فترة الإصغاء والملاحظة والتركيز. وإذا لم تكن هناك أسئلة حول نطق جملة حوار، أو تشوش تقنى بشأن النص، أو سؤال حول تفسير "شديد الاختصار والبساطة"، فمن الأفضل أن تبقى صامتًا – فقط لاحظ وأنصت. إن العديد من أسئلتك سوف تتم الإجابة عنها خلال القراءة ذاتها.

وبروفات القراءة غير الرسمية فرصة عظيمة لكى تبدأ فى بناء علاقات مع الشخصية التى سوف تؤديها فى الفيلم. لاحظ الممثلين الآخرين، وانظر إلى أى مدى تتلاءم أنت مع هذا العالم. كون آراء واتخذ قرارات. اسمح لنفسك بالتأثر بأى شركاء لك. وأيًا ما كانت التحضيرات التى قمت بها لبروفة القراءة، اسمح للشخصيات الأخرى أن تؤثر على واقع اللحظة بلحظة داخل المشهد. سلم نفسك للنص. لا تكن خائفًا، وإذا كانت لديك فكرة ما فالآن هو وقت محاولة تجربتها بأقصى ما تستطيع. احتفظ معك دائمًا بقلم رصاص فى بروفة القراءة لتدون ملاحظات سريعة على نسخة السيناريو الخاص بك أثناء القراءة.

هناك بعض القواعد العامة لأى بروفة قراءة:

- اسمح للكلمات أن تقوم بالعمل بالنيابة عنك.

- لا تقم بتصوير ما تتم قراءته فى النسخة الوصفية للسيناريو (لا تقم بحركات أو تحركات بجسمك).

- كل ما عليك أن تفعله هو أن تقرأ سطور حوارك، وأن تكون موجود وجدانيًا داخل سياق مشاهدك.

- لا تقم بتمثيل أى شىء موصوف فى سلوك شخصيتك على نحو غير لفظى، أو أى شىء تراه الشخصيات الأخرى. ابق هادئًا فى مكانك.

- ومع ذلك فإذا كان دورك يقتضى الكثير من النشاط غير اللفظى، فإنه يمكن أن تسأل المخرج عما تفعل عندما تتم قراءة هذه الأجزاء. قد يطلب منك أن تؤدى بعض الحركات والأفعال.

وعندما تتم بروفة القراءة، عادة ما تبدأ مناقشة عامة، وهنا يمكن طرح الأسئلة حول التفسير والأداء. إذا كان المخرج يشير وينظر إليك وهو يقول: "هذا عظيم، أنت مدهش، شكرًا جزيلاً لك، ليس لدى ما أقوله"، فقد يكون يعنى حقًا ما يقول، وأن كل ما قمت به يتوافق مع رؤية المخرج. لكن ما يعنيه ذلك بالفعل هو أن تستمر فى العمل فى نفس الاتجاه لمزيد من تطوير الشخصية، وهذا لا يعنى أن تتوقف عن العمل وتفترض أنه ليس هناك ما تفعله حتى تتم دعوتك إلى موقع التصوير.

وعندما يوجه إليك المخرج ملاحظة ما، فإن من المتوقع منك أن تقوم بإصلاحها بنفسك عندما يأتى وقت وجودك فى موقع التصوير. إذا لم تكن تعرف كيف تقوم بذلك فإن عليك أن تستأجر مدربًا متخصصًا فى السينما، يعرف كيف يساعدك على أن تجد حلاً تكنيكيًا لمشكلتك. فلن يكون هناك وقت لإصلاحها عندما يبدأ التصوير.

لا تأخذ أبدًا أية ملاحظة أو توجيه من ممثل آخر أو من أى شخص غير المخرج. وفى نفس السياق، لا تقم بتوجيه أية ملاحظة لممثل آخر. ابق دائمًا داخل دائرة غريزتك

تحت توجيه المخرج. وإننى شديدة الحذر من أى ممثل يبدأ فى اقتراح تغيير سطور حوار شخصيتك أو تفسير هذه الشخصية، أيًا كان هذا الممثل. يجب أن يعتنى الممثلون بأدوارهم الخاصة فقط.

كما أن بروفة القراءة غير الرسمية فرصة ملائمة لكى تكون واعيًا بأية صعوبات فى النص مطلوب مواجهتها. وأيًا ما كانت هناك عثرات أمامك فى هذا المجال فإنه يجب إصلاحها قبل بداية التصوير. وهناك بعض الأفلام التى تحتاج إلى مدرب إلقاء لمساعدة الممثلين فى حالة اللهجات أو أى متطلبات أخرى فى النص، وهذا يحدث فقط فى الأفلام ذات الميزانيات الكبيرة، وهى بالطبع رائعة بالنسبة للممثل.

وعندما تنتهى القراءة، يجب أن تخصص وقتًا لكى تكتب يومياتك، وتدون المزيد من الملاحظات فى نسخة السيناريو الخاصة بك. افعل ذلك بعد القراءة مباشرة، فمن الأفضل أن تكون أفكارك طازجة فى ذهنك.

دراسة السينما مشهدًا بعد الآخر

فى السيناريوهات المكتوبة جيداً، قد يرغب فى العمل على المشاهد التى تتطلب مزيداً من العناية بالاهتمام. وفى الأغلب فإن هذه المشاهد هى ذات الطبيعة العاطفية المعقدة أو أن لها إيقاعًا شديد التفرد، ويود المخرج أن يضع الممثلين داخل إيقاع كل منهم وداخل الإيقاع العام كما يحدث فى مشهد مسرحى. إن هذا يكون أمرًا رائعًا عندما يحدث، حيث يمكن حل جميع مشكلات التمثيل مقدمًا. قد تفيد التكنيكات الارتجالية هنا، وهذا يعتمد على تدريب المخرج وخبرته ومدى معلوماته عن الممثلين. فالارتجال يمكن أن يضىء جوانب من الشخصية سوف يكون مطلوبًا التأكيد عليها فيما بعد فى موقع التصوير - بطريقة أكثر اختصاراً واقتصاداً. كما أن الارتجال يمكن أن يحرر الحياة الداخلية للشخصيات بتوسيع مدى الإمكانات التى قد تكون خفية. وقد تدور مناقشات أكثر تعمقًا فى تلك اللقاءات الأصغر، وفيها يمكنك أن تطرح العديد من أسئلتك لمحاولة الإجابة عنها.

وخلال هذه البروفات يمكنك أن تستخدم "المونولوج الداخلى" لكى تعبر عما تريد التواصل به مع النص، لكنك لا تعرف كيف تجسده. وتستطيع أن تستخدم هذا التكنيك بشكل مقتصد، ثم تعود فوراً إلى النص لتحاول أن تضع فيه ما قلته تواً بكلماتك. إنها طريقة للكشف عن اللحظة عندما لا يكون هناك وقت لكى تناقش. وتأتى الدوافع من خلال كلماتك ثم تذهب مباشرة إلى سطر الحوار الذى يفترض أن تقوله، وفى بعض الأحيان يتسبب الحديث الزائد عن هذه اللحظات فى تشتيت قوة الدافع. والأفضل أن تبقى داخل التركيز فى المشهد، بينما تسمح بوميض من دافعك الداخلى لكى يلتمع فى النص من خلال كلماتك.

لقد صنع آل باتشينو فيلماً باسم "البحث عن ريتشارد" يصور هذا التكنيك من الدهشة، واكتشاف الأسئلة التى لديك عن شخصية فى بروفة القراءة. يدور هذا الفيلم عن بحث باتشينو عن فهم الطريقة التى يقدم بها مسرحية شكسبير "ريتشارد الثالث" إلى الجمهور الأمريكى، بالإضافة إلى تمسكه بأن يقوم بدور البطولة بنفسه، وفى الفيلم لحظات مدهشة عن تناوله مع زملائه لاكتشاف دور. إننا نراهم على الشاشة وهم يتناقشون ويقومون ببروفات بعض المشاهد. لقد استغرق الفيلم من آل باتشينو عاماً أو أكثر لصنعه، بعد أن قام بتصويره كشذرات متفرقة، مع ممثلين مختلفين، وذلك فى الأوقات التى لم يكن مشغولاً فيها بالتمثيل فى أفلام أخرى. ومن النادر أن يجد فيلماً هذه الوفرة من الوقت فى فترة ما قبل التصوير. ويُظهر الفيلم قوة طبيعة الممثلين المحبة للبحث والتقصى، وسعيهم لاكتشاف الحياة الداخلية لشخصياتهم فى الوقت الذى يقومون فيه بفك شفرة النص وتفسيره. إننى أقترح بشدة أن تحاول مشاهدة هذا الفيلم. ولسوء الحظ فإن البروفات التى تجرى للمشاهد المنفصلة على مستوى ضيق لا تحدث إلا عندما يكون الفيلم فى مرحلة التصوير، بسبب قيود الزمن المفروضة على المخرج فى مرحلة ما قبل التصوير. وهذه البروفات قد تجرى قبل أيام من موعد تصوير المشهد، أو حتى فى الليلة السابقة على التصوير، ويمكن أن توجد الفرصة لها فى الوقت الذى يكون فيه طاقم الفيلم يعد مكان تصوير جديداً، أو عندما تؤدى الأحوال الجوية السيئة لإلغاء تصوير خارجى، وفى هذه الحالة سوف تكون البروفة شديدة

الاختصار. سوف يكون موقفًا يقول للمخرج فيه ما يريده منك، وتكون لديك الفرصة لتجلس مع زملائك في المشهد، وكما ذكرت سابقًا فقد تكون تلك هي المرة الأولى التي تقابلهم فيها. عليك أن تعود إلى قواعد بروفة القراءة غير الرسمية: أنصت ولاحظ في أغلب الأوقات، وامتص كل ما يمكنك من المعلومات الحيوية التي قد تكون مفيدة في لعبك لشخصيتك. اتبع دائمًا توجيهات المخرج وأسلوبه في توزيع المعلومات، وفسرها بحيث تستخدمها لأهدافك بأفضل ما تستطيع.

وفي حالة فيلم مثل "نهاية العالم الآن"، عندما كان يتم العمل على السيناريو في نفس الوقت الذي كان يتم فيه التصوير وإقامة العلاقات بين الممثلين، فإن الشخصيات التي يلعبونها، والمخرج، والنص، يصبحون جميعًا مشوشين في شبكة الاكتشاف، الشخصية والاحترافية، حيث تضيع القواعد. إن القواعد يتم وضعها خلال العمل. والفيلم التسجيلي "قلوب الظلام: نهاية عالم مخرج" الذي صنعته إليانور-كوبولا، هو مثال شديد الوضوح عما يمكن أن يحدث عندما يقرر المخرج أن يمضي في هذا المسار الإبداعي الخاص. لقد صنع فرانسيس فورد كوبولا من قبل "الأب الروحي" و"الأب الروحي٢" بالإضافة إلى أفلام أخرى، قبل أن يبدأ في صنع "نهاية العالم الآن". كما أنه كان قد فاز بعدة جوائز أوسكار، وكتب العديد من السيناريوهات لغيره من المخرجين. وبرغم تلك الخبرة العريضة، فإن المشكلات التي واجهها خلال صنع هذا الفيلم كانت مشكلات أسطورية. ويُظهر الفيلم التسجيلي كل العملية التي تولاها على عاتقه، وتأثيرها على الممثلين، والسيناريو، وعائلته، ونفسه. ومن وجهة نظر التمثيل فإن من المثير تمامًا مشاهدة الممثلين وهم يتواءمون مع هذه العملية، والدور الكبير الذي لعبوه في تطوير الفيلم في صورته النهائية. إن العمل مع مخرج مثل كوبولا، شديد الالتزام برؤيته إلى حد أنه يأخذ معه الجميع في هذا الطريق الإبداعي المتفجر بالحيوية، كما أنه يملك هذا الاحترام لفن التمثيل، العمل معه يمكن أن يكون حلم أي ممثل. وإذا كان المخرج يفتقد التجربة والحكمة بحيث لا يستطيع أن يتحمل مثل هذا المسار فإنه سوف يكون كابوسًا للممثل. وإن الأمر يحتاج إلى إرادة لتعيش قليلاً من هذا الحلم وهذا الكابوس بصرف النظر عن النتيجة.

قراءة السيناريو في أستوديو صوتى أو قاعة سينما

إن ذلك النوع من البروفات يشبه كائنًا غريبًا فى عالم السينما. وهو يزداد شيوعًا وانتشارًا كشكل من أشكال الترفيه فى حد ذاته، وهو فى الحقيقة قريب الشبه جدًا من إذاعة مسرحية مسموعة بالبث الإذاعى أكثر من كونه فرجة على فيلم. إنك "تسمع" الفيلم، وترى بعين خيالك الممثلين الذين ينطقون بجمل حوارهم، وبذلك فإن خيال المتفرج هو الذى يبعث الحياة فى الفيلم، إنه "يرى" الصور فى ذهنه. لهذا السبب فإنه أشبه بمسرحية إذاعية أكثر من تشابهه مع فيلم. وأنا أضعه فى هذا الفصل لأنه قد يكون البروفة الوحيدة التى يمكنك أن تجربها قبل بدء التصوير، عندما تكون هناك بروفات كاميرا فى موقع التصوير.

يجلس الممثلون عبر المنصة فى خط واحد، ويضع كل منهم على رأسه ميكروفونًا، وهناك معلق يقوم بقراءة كل عناوين المشاهد والوصف فيها. ليست هناك فى العادة أية حركات للممثلين أو أكسسوارات، فالقصة يتم تجسيدها من خلال فقرات الوصف وأصوات الشخصيات الذين يلقون سطور حوارهم. وفى العادة فإنه يتم تكليف ممثلى المسرح، أو فنانى التعليق، بأداء هذه القراءة، لأهمية الصوت فى هذه الحالة لتجسيد القصة.

وهذه القراءة لا تتم فيها إلا بروفة نهائية واحدة، فى نفس اليوم الذى يتم فيه الأداء الفعلى. ومن المعتاد أنك سوف تحصل على نسختك من السيناريو قبل أسبوع من يوم القراءة، وبرغم أنه من غير المتوقع منك أن تحفظ سطور الحوار، فإن من المتوقع أن تمثل وأنت تقرأ. وفى البروفة يجب أن تضبط إيقاعك، لأنك سوف تقوم بالأداء فى القراءة الجماعية مرة أخرى. إننى أعلم أن ممثلى المسرح يقومون بأداءين: ماتينيه ، وفى المساء، لكن تلك عملية مختلفة تمامًا. ففى المسرح تكون البروفات قد تمت على المسرحية، لذلك فأنت تعرف ماذا سوف تعمل، كما أنك قد تعلمت خلال البروفات كيف تضبط أداءك. أما فى بروفة القراءة على منصة فإنك تستطيع أن تعلم فى البداية ما هو المتوقع منك من خلال بذل طاقتك الرئيسية فى الإنصات وملاحظة أين تكمن

الصعوبات فى الأداء الفعلى. وبعد ذلك تقوم بسرعة باتخاذ القرارات والاختيارات الضرورية فى الاستراحة القصيرة نسبيًا بين البروفة والأداء. وبمجرد أن تكون على المنصة، فإنك تمضى ببساطة فيما حصلت عليه، وتترك أى قلق بشأن إصلاح ما هو خطأ خارج دائرة تركيزك فى اللحظة.

سوف يجعل المخرج كل ممثل يجلس فى المكان الملائم لشخصيته. وفى العادة فإنك سوف تجلس فى نفس الكرسى طوال القراءة. وقد تكون هناك حالات سوف تجد شريكك أو شركائك فى المشهد يجلسون على الطرف الآخر من صف الكراسى، وبرغم أنك تستطيع أن تلقى عليهم نظرة أو تخاطبهم فإن عليك أن تحاول الحفاظ على وجهك وجسدك واضحين للجمهور. والمشكلة تأتى دائمًا من ضبط القدر الملائم تمامًا من الطاقة لكى توحى بمشاعرك من الوضع جالسًا بينما تواجه الجمهور بشكل مباشر بدلاً من أن تواجه شريكك فى المشهد.

إن الممثلين لا يتحركون، حتى لا يشتتوا العالم المتخيل الذى خلقه أفراد الجمهور فى ذهنهم. فمثل هذه الحركة تشوش تركيزهم، وإذا كان هناك قدر كبير من الحركة فإن الجمهور سوف يتوقع المزيد من الأداء من الممثلين الجالسين وهم يقرأون من نسختهم من السيناريو. ومن الأفضل كثيرًا على الحفاظ بقدر كبير الإمكان على عدم الحركة، والسماح لسحر السيناريو بأن يتجسد من خلال الصور التى توحى بها كلمات الحوار. وعلاوة على ذلك، فإن هناك ميكروفون مثبت إلى رأسك، فإن كل تغير فى طريقة الجلوس سوف يضطرك لخلع الميكروفون، والتحرك إلى مقعد آخر، وضع ميكروفون جديد، وهو ما سوف يؤدى بالتأكيد إلى كسر تدفق السيناريو. إن الميكروفونات تستخدم ليس فقط لإضافة الإيهام بالفرجة على فيلم من خلال تكبير الصوت إلكترونيًا، ولكن أيضًا لأن مثل هذه القراءة تحدث فى مكان واسع مثل دور العرض السينمائى، أو أستوديو تسجيل صوتى، التى تكون غير ملائمة من ناحية التقنيات الصوتية للاستعراض الصوتى كما يحدث فى المسرح. وبصرف النظر عن المسافة بينك وبين شريكك فى المشهد، فإنه يجب عليك أن تضع تركيزك فى واقع اللحظة بلحظة داخل

المشهد. ولأن هناك ميكروفونًا فإنك تستطيع أن تستخدم صوتك بشكل ملائم لما يتطلبه المشهد. قد يكون الوصف فى المشهد يقول إنك وشريكك (هنا تتحدث الكاتبة إلى ممثلة وليس إلى ممثل! - المترجم) قد استيقظتما لتوكما من ليلة عاطفية ساخنة، والمشهد يدور بعذوبة حول اثنين يقوم كل منهما باكتشاف الآخر. وبرغم أنك جالسة فى طرف الصف وشريكك فى الطرف الآخر، فإن عليكما الإيحاء بأنكما عشيقان فى سرير واحد. إن ذلك تمرين جيد للقطات القريبة عندما يكون عليه القيام بالتمثيل إلى الكاميرا دون رؤية شريكك. ومن ناحية أخرى، فإذا كان من المفترض أنك فى وسط ضجيج شجار فى حانة، فإنك لن تستطيع تجسيد أفعالى بشكل حركى. سوف تجد نفسك مضطرًا للإيحاء بالجانب الأكبر من واقعك من خلال صوتك، بأقل قدر من الحركة، بينما يقوم الراوى بوصف الأفعال الجسمانية من خلال قراءة الوصف من السيناريو. لذلك فإن الراوى المندمج مع الأحداث، الحيوى فى إلقائه، والتحكم فى إيقاعه، عنصر مهم فى نجاح قراءة السيناريو من فوق منصته.

فى أيام شكسبير عرفت أنهم كانوا يقولون: "أنا ذاهب لكى "أسمع" مسرحية" أكثر من القول: "أنا ذاهب لكى "أرى" مسرحية". لذلك كان التأكيد على الكلمات وما توحى به، وهذا يصدق أيضًا على قراءة سيناريو الفيلم من فوق منصة، برغم أنه كان هناك أمر آخر مشترك مع ما كان يحدث فى أيام شكسبير، وهو أن يقوم الممثل بدورين أحيانًا. إن صفًا من الكراسى على منصة صغيرة قد لا يسمح إلا بحوالى خمسة عشر كرسيًا برغم أن ذلك يصبح مزدحمًا أيضًا، وهناك بعض السيناريوهات التى تحتوى على العديد من الشخصيات التى لها سطور حوار قليلة، مثل دور الشرطى رقم ١، الشرطى رقم ٢، السيدة صاحبة الكلب، الخ. وحيث إنه لا يمكن أن يكون هناك عشرون ممثلاً مختلفًا ليلعب كل منهم دورًا عند القراءة كما يحدث فى الفيلم النهائى، فإن بعض الممثلين قد يقومون بأداء دورين أو أكثر، وكل شخصية منها فى السيناريو تحتاج إلى صوت وشخص محدد لأداء هذا الدور، وهذا ما قد تفعله فى بعض الأحيان، أن تقرأ كل الأدوار الصغيرة الملائمة لنوعك (ذكر أو أنثى). إننى أعتقد أننى لعبت ذات مرة

خمسة عشر دوراً كل منها له سطر واحد أو سطران، وذلك فى قراءة على منصة حول مخبر سرى تجرى له أحداث سيئة فى مدينة نيويورك. لقد كان على أن ألعب شخصية مختلفة لكل من هذه الأدوار، ولكل منها صوت ولهجة مختلفان عن الشخصيات الأخرى. كنت محظوظة لأن الأحداث فى نيويورك، وكل الشخصيات من مدينة نيويورك. (الكاتبة ذاتها من مدينة نيويورك، لذلك فإنها تشير إلى فرصة سهولة تعرفها على هذه الشخصيات والإمساك بها - المترجم). وإذا وجدت نفسك فى بروفة قراءة مع العديد من الشخصيات الصغيرة التى عليك أن تلعبها، استمتع بذلك، وامنح لكل شخصية لحظتها تحت الشمس.

كما تستخدم القراءة من على منصة كأداة للتسويق والبحث عن تمويل وجذب الانتباه للمشروع فى محاولة لاجتذاب الممولين والمنتجين. وكثيراً ما يحضرها النجوم أو مندوبون عنهم لاستطلاع إذا ما كان هناك ما يثير اهتمامهم فى مادة السيناريو. إن تلك الطريقة اقتصادية جداً فى خلق الاهتمام بفيلم فى مرحلة التجهيز. إن ما يعنيه هذا بالنسبة للممثل هو أن وجودك فى قراءة لا يضمن لك بالضرورة دوراً فى الفيلم، وقد تلعب فى القراءة دور البطولة، ثم يطلبون منك عندما يكون الفيلم فى مرحلة الصنع أن تلعب دوراً أصغر كثيراً، هذا إذا كان لد دور فيه أصلاً. لا تشعر بالألم أو أن هناك ما هو خطأ فى تمثيلك، عليك أن تقبل بأن هذه الأشياء تحدث طوال الوقت فى صناعة السينما، وخذ العمل كما هو. إن الطريق نحو صنع فيلم هو طريق ملىء بالصخور، وهناك الكثير من العوامل، المالية فى الأغلب، هى التى تؤدى إلى اختيار أدوار البطولة. ومع ذلك فإن بروفات القراءة هى دائماً طريقة أخرى فى القيام باختبارات الأداء، وكما أنها طريقة لخلق الاهتمام بالفيلم، فقد تكون أيضاً طريقة فى خلق الاهتمام بك كممثل.

وأنا أعتقد قراءة السيناريو قد أصبحت أكثر شهرة بسبب أنها تقيد الممثل بنفس طريقة اللقطة القريبة، ففى القراءة هناك فقط مسافة تكفى بين الممثل والمتفرج لكى تسمح للمتفرج بأن يعزز الأداء ويضيف إليه من خياله. إنها تجعل المتفرج

متضمنًا فى العملية، تجعله مندمجًا، إنه يصبح مخرجًا، ومصممًا للديكور، ومديرًا للتصوير بينما يخلق الفيلم فى ذهنه - إنه يشعر أن عطاءه مطلوب لإكمال خلق الفيلم. وبالفعل فإنه يكون مطلوبًا فى تلك اللحظة. وأنت كممثل، تكون لديك الفرصة لكى تشعر بالشخصية كما سوف تشعر هى عندما تقف وحدك أمام فراغ عدسة الكاميرا. وفى هذه الطريقة الغريبة فإن قراءة السيناريو من فوق منصة تشبه بروفة أمام الجمهور، إنها طريقة لاختبار خصوصيتك العامة عندما تكون مندمجًا داخل التركيز فى عالم شخصيتك.

إن ممثلاً مسترخيًا، يتنفس بعمق وتركيز، يجلس أمام الجمهور، هو شىء يمثل تحديًا كبيرًا. إن الممثل لا يتحرك، لكنه بحضوره يقود المتفرج إلى شخصيته من خلال صوته متعدد النبرات، ورهافته فى الحركة. إنها علاقة شديدة الإغراء، لكنها مثل الإغراء إذا زاد عن حده فإنك تكون قد تخطيت الحدود وفقدت جاذبيتك وسحرك.

إن التناول الذى يعتمد على القليل المطلوب فقط من أدوات الممثل هو التناول الأفضل بقدر ما يمكن أن تمضى القراءة من فوق منصته. وإليك بعض النقاط"

- اعرف القصة، وافهم السيناريو بأفضل ما تستطيع.

- حلل كل مشهد من مشاهدك لتعرف أين تكمن ذروة كل مشهد بالضبط.

- فكر فى شخصيتك كمقطوعة موسيقية. قم بتنويع الصوت، لا تلعب بنغمة واحدة.

- ضع علامات تظلل كل دورك بلون مختلف!

- قم بتمارين تسخين الصوت قبل البروفة والأداء. فى العادة لا توجد استراحة، لذلك قد تكون القراءة ساعتين متصلتين أو أكثر فوق المنصة.

- نم جيدًا فى الليلة السابقة على القراءة.

– حافظ على كل العناصر الحسية فى الدرجة الأقل، إلا إذا كنت شديد البراعة والخبرة فى استخدامها . قد يتشتت تركيزك أو تصبح شديد الاندماج فى دورك وحده، يجب أن تظل مع المجموعة.

– دع الكلمات تأتى من دافعك الداخلى، وابق فى اللحظة مع شريكك فى كل مشهد .

– قم باختيار بعض السمات البسيطة داخل الشخصية، وركز عليها . وحاول أن تخلق الفيلم كاملاً. إن ذلك من الصعب تحقيقه وأنت جالس على كرسى، والسيناريو فى يدك، وتضع الميكروفون على رأسك.

– اعمل بكل طاقتك ولكن داخل الحدود .

– ابق فى اللحظة، وحافظ على التدفق والاستمرار.

– استمتع بما تفعل.

تطوير النص السينمائى من خلال البروفات والارتجال

بعض المشروعات تحتاج إلى فترة طويلة لكى تتحقق، سواء من خلال الطرق الإبداعية للمخرج/المؤلف أو بسبب بعض الضرورات الأخرى، إنها تستغرق وقتًا طويلاً حتى يتم العثور بالضبط على ما يدور حوله السيناريو بالفعل. وقد يتم استدعاء الممثلين لتقديم المساعدة فى تطوير السيناريو. إن الفيلمين اللذين ذكرتهما سابقًا: "البحث عن ريتشارد" و"قلوب الظلام"، تقدمان أمثلة جيدة على عمل الممثلين والمخرجين معًا لإكمال عملية تطوير السيناريو. وإذا لم تكن قد عملت على سيناريو فيلم بهذه الطريقة من قبل، انتهز أية فرصة تتاح لك للقيام بذلك، حتى لو لم تحصل على دور فى الفيلم النهائى. وبالطبع فإن عليك أن تحب وتحترم الناس اللذين تعمل معهم. إن العديد من المخرجين الطلبة، أو مجموعات الأصدقاء، سوف يحاولون الالتقاء والعمل معًا على سيناريو. وإذا اشتركت فى أحد هذه المشروعات، فإن عمل الحواس من الفصول السابقة يمكن أن يكون ذا فائدة كبرى.

إن المخرج/المؤلف يقدم بناء ذهنيًا أو فكرة تكون قد أخذت شكل السيناريو، أو لم تأخذ هذا الشكل بعد. ثم يأخذ الممثلون الفكرة فى رحلة عبر واقعهم المتخيل بينما تلهمهم الفكرة. إن واقعهم المتخيل يكشف عناصر عديدة مختلفة للفكرة الإبداعية من خلال الفعل والسلوك، ثم يعود هذا إلى المؤلف/المخرج الذى يعطيها شكلاً، ثم يعيدها مرة أخرى إلى الممثلين سواء من خلال تقديمها فى شكل سيناريو أو يجعلها أكثر تعقيداً. وعادة ما تتم الاستعانة بكاميرا الفيديو فى هذه البروفات لتسجيل وتجريب الأسلوب البصرى. ويمكن أن تمضى هذه العملية جيئة وذهابًا لفترة طويلة ولأنكم تعملون معًا بشكل مكثف، فإن علاقات صلبة ودائمة – على المستوى المهنى والشخصى – سوف تنمو خلال عملية المشاركة تلك. إنها يمكن أن تكون مفيدة بشكل مدهش، ويجب الاستمتاع بها فى حد ذاتها.

إنها تحتاج إلى شخصية إبداعية خاصة جداً لكى تحول كل عمل هذه العملية إلى سيناريو يمكن أن يكون مخططًا أوليًا أو فيلمًا قابلاً للحياة. والعديد من الأفلام التى تبدو كما لو أنه تم ارتجالها تحقق وجودها من خلال هذه العملية، وعند نقطة محددة يقوم المخرج المؤلف بجمع كل شىء معًا فى كل متكامل ومتماسك. إن ما تراه على الشاشة، ويبدو تلقائيًا، يكون فى الحقيقة نتيجة سنوات من التخطيط والعمل.

ومع ذلك فإن العديد من المجموعات التى تبدو مشروعات استكشافية تجد نفسها بلا نهاية لهذا الاكتشاف – إن العملية تستمر وتستمر – إنهم يقعون فى حب العملية ذاتها، ولا يكتمل الفيلم أبداً. وحتى لو كانت تلك هى الحالة، فإننى أقترح بشدة أن تشترك فى مثل هذا المشروع ولو لمرة واحدة، إذا سنحت الفرصة وكان لديك الوقت (فنادراً ما يدفعون لك شيئًا مقابل ذلك). إنها أداة للتعلم لا تقدر بثمن، وهى تعطيك الفرصة لكى ترى ما بداخل البناء الإبداعى لعلاقة المخرج/المؤلف/الممثل، وكيف تعمل هذه العلاقة فى الوسيط السينمائى. إن المعرفة التى يمكنك الحصول عليها من تلك التجربة سوف تكون مفيدة إلى حد كبير فى بقية حياتك المهنية فى السينما.

أمور تقوم بها وحدك

إذا استطعت أن تقوم بالبروفات مع المخرج أو بعض أفراد طاقم التمثيل، فإنك تستطيع أيضًا أن تقوم بالارتجال والتدريب وحدك. وبدون إشراف عين المخرج فإن العمل يظل في دائرة اعتباره ارتجالاً، لأن ما تقوم به يمكن أن يتغير بمجرد أن يبدأ التصوير.

إن معظم الممثلين لا يوجدون فى فراغ، إنهم جزء من مجتمع الممثلين الآخرين. إن أول شيء تحتاجه هو صديق أو زميل موثوق به يعرف عملك، ويرغب فى مساعدتك. يجب أن يوافق هذا الشخص على أن يكون موجوداً من أجالك، لكى يساعدك فى التحضير. لا تسمح لنفسك بأن يقوم صديقك بالإخراج لك فى هذه العملية، إنك تحتاج فقط إلى مساعد لكى يلعب الأدوار الأخرى ويتنقل معك فى تحضيرك، لذلك فإنه يجب عليك أن تجد الأشياء بنفسك.

وإليك بعض الطرق والنصائح فى إجراء البروفات بنفسك:

- استخرج شيئًا أو شيئين فى كل بروفة تريد أن تعمل عليها. ليس أكثر من اثنين! ولكى تبدأ فإنك تستطيع أن تختار استكشاف طبيعة العلاقة بينك وبين شريكك في المشهد.

- اطرح الأسئلة التى سوف تحاول الإجابة عليها خلال عملك الارتجالى مع شريكك. اذهب دائمًا إلى بروفة الارتجال ومعك سؤال سوف يكون هو المعيار الذى تقوم من خلاله بالاستكشاف.

إن الاستكشاف بدون معايير يمكن أن يكون تبديداً للوقت. وكما كان الأمر فى عمل ذاكرة الحواس، من الأفضل أن "تندهش" من الإمكانيات والاحتمالات وذلك بمنح خيالك الحرية الكاملة داخل مجموعة من الحدود. ضع هذه الحدود. بطرحك أسئلة محددة، بدلاً من أن تحاول إثبات فكرة مسبقة وفرضها على بروفة الارتجال. السؤال الصحيح هو الذى سوف يقودك إلى إجابة مفيدة، أو إلى تكوين سؤال أفضل. عليك أن

تعمل فقط على عنصر أو اثنين فى نفس الوقت، حتى يمكنك استكشافها تمامًا دون إرهاق لآلتك التمثيلية. حافظ على ما تشعر أنه نجح فى بروفة ارتجال، وقم باختيار شىء آخر لتعمل عليه، وضع كل ما تقوم به طبقة فوق أخرى مع تقدمك فى بروفات الارتجال.

– اقرأ المشهد مع شريكك، وأدخل مونولوجك الداخلى عندما لا تفهم شيئًا، سواء فى النص الخاص بك أو بشريكك، كما يجب على شريكك أن يفعل هذا أيضًا.

– استخدم المونولوج الداخلى عندما لا تستطيع التعبير بالنص عما تشعر به بالفعل. لا تكتم أبدًا انفعالاتك، أو تحاول أن تمررها من خلال فكرة ضيقة و مقيدة عن الشخصية، وذلك فى جلستك مع صديقك. أنصت إلى الدوافع الداخلية وقم بالتعبير عنها.

إن جزءًا من اهتمامك بإجراء البروفة بنفسك هو أن تعطى نفسك حرية أكثر مما تحصل عليها فى موقف احترافى. إنها تعطيك الفرصة للتسخين ومعالجة المشكلات. إذا سمحت بمدى أوسع وأكثر حرية فى التعبير الآن، فسوف تكون قادرًا على الكشف عن المشكلات فى تحضيرك قبل أن تذهب إلى موقع التصوير، وبمجرد الكشف عن مشكلة فإنه يمكن فى العادة حلها.

– حاول أن تجد موقفًا مألوفًا لديك، "يشبه" الموقف فى السيناريو، وناقشه مع شريكك.

– استخدم هذا الموقف مع الشىء أو الشيئين التى قمت باختيارها فى المشهد لاستكشافها.

– خذ وقتك. لا تقلق بشأن سرعة وإيقاع المشهد.

وإذا كنت تقوم بتطوير الشخصية، فربما أردت أن تجرب بعض الأفكار مع مساعدة صديقك. لاحظ كيف يمكنك أن تخلق أية ذاكرات حواس قمت باختيارها بينما كنت تنظر فى عينى إنسان آخر. إنك قد تكتشف أن تحضيرك يحتاج إلى الضبط

عندما يواجه معارضة من إنسان آخر. هناك أشياء تبدو رائعة وأنت وحدك فى غرفة نومك، لكنك تجدها شيئًا آخر عندما تكون أمام شريكك فى المشهد. إنك تريد أن تفحص التوتر هنا. تأكد من أن تحضيرك ليس بالقوة الذى يجعلك تختنق أو تخاف أن يتلاشى عندما تبدأ فى وضع متطلبات المشهد فيه. كما أنك تريد أن تتأكد من الحفاظ على مرونتك بما يكفى للاستجابة للممثل الآخر.

– قم ببروفة الارتجال للمشاهد التى لا تقع فى السيناريو لكنها جزء من التاريخ المعروف للشخصية. إنها قد تكون أحداثًا تقع قبل ظهور الشخصية فى السيناريو، أو أحداثًا نعلم أنها وقعت لكنها لا تظهر فى الفيلم.

إن ذلك قد يكون عملاً عظيم الفائدة لكى تخلق شخصية قابلة للتصديق. كما أنه يوضح العلاقات التى لدى الشخصية فى الفيلم، وذلك من خلال صنع تاريخ للشخصية. وعندما تقوم ببروفات الارتجال تلك، حافظ على كونها بسيطة، واستمتع بها.

إن المهم هو أن تكتشف ما يمكن استعماله بشكل عملى، وتزيح كل ما يعوق الشخصية ويجعلك منغمسًا فى ذاتك، أو يأخذك بعيدًا عن الحدث فى المشهد. ولكى تفعل ذلك فإنك فى حاجة إلى أن تفصل بين العناصر، وتعمل على كل منها على حدة قبل أن تجعل كلاً من العناصر جزءًا من كل متكامل.

لا تسمح لشريكك أن يقوم بالإخراج لك، أو أن يوجه إليك نصائح حول الطريقة التى تلعب بها دورك. تذكر أن الرأى الوحيد الذى يهمك هو رأى المخرج، ويجب عليك الانتظار حتى تحصل على هذا الرأى. إن العمل الذى تقوم به بنفسك يمكن أن يعزز ثقتك، ويمنحك حشداً من الأفكار التى يمكنك الاستعانة بإحداها عندما تحتاج إليها. إن هذا العمل يجعلك أقل إحساسًا بالضعف، وأكثر استعداداً للأداء بمجرد أن تدور الكاميرا.

إننى أحب فن السيناريو، وكم هو شكل مكتوب متماسك ودقيق على نحو مدهش، يفتح الباب أمام اختيارات إبداعية من خلال شكل واضح ومحدد. لقد حاولت فى هذه

الفصول الأخيرة أن أساعد الممثل على أن يحصل على أكثر ما يستطيع من السيناريو قبل أن يبدأ التصوير، وأساعده فى استخدام تكنيكه ليخلق الشخصية من خلال المعلومات التى يستقيها من السيناريو.

وفى الجزء التالى من الكتاب، سوف أتحدث عن تصوير الفيلم، والأدوار التى يلعبها الأفراد المهمون فى طاقم الفيلم بالنسبة للممثل، وكيف يعمل الممثل فى تلك الزوبعة التى تسمى "موقع التصوير السينمائى".

الجزء الثالث

التصوير

الفصل الثانى عشر

أفلام الميزانية العالية فى مقابل أفلام الميزانية المنخفضة

باعتبارى ممثلة، كانت وجهة نظرى عن صناعة الأفلام تأتى دائمًا من أمام الكاميرا، وكل ما يستتبع ذلك لكى أكون جاهزة أمام الكاميرا. وعندما عملت فى السينما للمرة الأولى كان كل ما أعرفه عن الأفلام هو ما تعلمته من خبرتى كمتفرجة. كان كل ما أؤمن به يأتى من تجربتى الشخصية فى الفرجة على الأفلام، وكان كل ما يشكل رأيى هو ذوقى الخاص بى وأداء الممثلين الذين أحبهم. وكان الفيلم الذى لا يقدم المتعة لى، ولا يثير بداخلى نوعًا من العاطفة أو التفكير الفلسفى، كان مثل هذا الفيلم لا يعجبنى، بينما كنت أحبه عندما أستمتع به أو يحركنى بطريقة ما. لم أكن أضع فى اعتبارى أبدًا مسألة الأسلوب، والتصوير والمونتاج، باعتبارها أمورًا مهمة، ولم أكن واعية حقًا بأدوارها المهمة التى تلعبها فى استمتاعى بالفيلم، لم أكن واعية بالطريقة التى تُصنع بها فى الأفلام. كان كل ما أعرفه هو أننى أحب الفرجة على الأفلام، وأننى كنت أريد أن أكون فيها.

وعندما بدأت العمل أمام الكاميرا، علمت أن هناك شيئًا أساسيًا آخر: كيف أمثل داخل دائرة تركيزى، وكيف استخدم مخيلتى الإبداعية فى تمثيلى. وسرعان ما تعلمت المزيد عن الأعمال التى يقوم بها الآخرون فى موقع التصوير. كنا جميعًا نشكل رغبة واحدة: أن نصنع فيلمًا بأفضل طريقة نعرفها، وكل شخص يركز على عمله، وكان عملى هو أن أكون ممثلة.

في البداية، لعبت أدوارًا صغيرة في أفلام كبيرة، وأدوارًا رئيسية في أفلام الطلبة أو أفلام قليلة الميزانية أو بلا ميزانية على الإطلاق. لم أكن عندئذ عضوًا في نقابة الممثلين، وكنت أعمل في أوربا، لذلك لم تكن هناك قيود في الأدوار التي يمكنني أن أحصل عليها. عملت في مشروعات فيديو تجريبية بلا سيناريو، وقمت بعمل مشاهد في فصول الإنتاج السينمائي بمعاهد السينما. لقد قبلت كل فرصة حصلت عليها لكي أكون أمام الكاميرا وفي موقع التصوير. ومادمت واثقة من أن الناس الذين أعمل معهم لا يقومون باستغلالي بأية طريقة ضارة، فقد كنت راغبة في أن أضع نفسي في أي موقف يكون ضروريًا لكي أتعلم المزيد عن التمثيل وأكون أمام الكاميرا. وعندما تزايدت خبرتي، أصبحت بشكل طبيعي أكثر تمييزًا في اختيارات الأدوار، لكنني كنت في البداية راغبة تمامًا في أن أذهب إلى أي مكان وأقوم بكل ما يُطلب مني.

ولأنه كان لي العديد من الأصدقاء في "أكاديمية السينما والتليفزيون" في برلين، فقد كانت لدي الفرصة للاشتراك بشكل فعال في عملية تطوير السيناريو. كنت أشترك في المناقشات مع بقية أفراد طاقم الفيلم حول الكيفية التي يتم بها تصوير السيناريو، وكيف سيتم تصميم الديكور، وأي مواقع التصوير سوف نستخدم. وفي مرات كان مسموحًا لي بأن أرى مع بقية الطاقم اللقطات التي تم تصويرها خلال اليوم بمجرد تحميضها وطبعها وقبل دخولها مرحلة المونتاج. وإذا كنت أعرف المخرج جيدًا، كنت أقوم بزيارته أثناء المونتاج وأتناقش معه في اختيارات التوليف.

كانت الشقة التي أعيش فيها واسعة جدًا، وكان بعض رفاق سكني صناع أفلام، والكثير من أفلامي الأولى التي مثلت فيها تم تصويرها في هذه الشقة. لقد اكتشفت أنه كلما زادت معرفتي بالأفلام زادت رغبتي في المعرفة. وتعلمت أن أحترم عطاء كل فرد، وعندما عملت في مشروعات أكبر وأكثر تكاليفًا مع غرباء، تعلمت ببطء أين يقع عملي كممثلة في التسلسل الهرمي لصناعة الأفلام. لقد أحببت كل عنصر من الفن الجماعي لصناعة الفيلم - أحببت أن يتم تصويري، أحببت أن أمثل أمام الكاميرا. وبدأت في الاستمتاع بكل أنواع الصور التي أراها على الشاشة، سواء كانت تحكي

قصة، أو موجودة لذاتها لغرض فنى، لأن تذوقى لفن صناعة الفيلم كان قد أصبح أكثر اتساعًا .

فهم صناعة الأفلام

إن معرفتك أو فهمك للطريقة التى تصنع بها الأفلام، وما يجب عليك أن تتوقعه خلال صناعتها، لن تجعل منك بالضرورة ممثلاً أفضل، لكنها على الأقل سوف تساعدك فى التواصل مع المخرج، وفهم ما يدور حولك. إنك تصبح جزءًا من جو عام، تتحدث بنفس اللغة، ولا تعرقل عمل أحد، وتعرف كيف تتصرف فى موقع التصوير. إن معرفتك بصناعة الأفلام تساعدك على تركيز انتباهك إلى عملك كممثل. إنها تساعدك على أن تؤدى عملاً أفضل.

أنا لست صانعة أفلام، لذلك فإن هناك الكثير من الأشياء التى لا أفهمها حول صناعة الأفلام. وصناع الأفلام، سواء كانوا محترفين متمرسين أو مستجدين لايزالون يتعلمون الحرفة، يحاولون أن يسايروا كل التطورات التقنية فى هذا المجال، وفى الحقيقة إن صناعة الأفلام تصبح هى هدف حياتهم كلها . وأنت كممثل، فإن ما يعنيك هو تنفيذ وتطوير أدائك وتمثيلك، أكثر من اهتمامك بالطريقة التى يتم تصويرك بها . ومع ذلك فإن هناك الكثير من المعلومات المفيدة والتى سوف تساعدك على أن تكون جاهزًا للتجارب والخبرات والعمليات التى تقابلها عندما تبدأ العمل أمام الكاميرا . وسوف أقوم بتحليل بعض التجارب فى الأنماط المختلفة لصناعة الأفلام، من أفلام الطلبة حتى أفلام هوليوود، لكى أساعدك فى التحضير بشكل أكثر كفاءة لكى تتلاءم مع الجو المحيط بك.

استخدام كلمة فيلم أو السينما

أود أن أوضح لماذا استخدم كلمة "فيلم" أو "السينما" برغم أن عدداً من الأفلام المهمة اليوم قد تم تصويرها بالفيديو الرقمى والوسائط الفنية الأخرى. إن هناك الكثير من المناقشات فى صناعات الترفيه تدور الآن حول التطورات فى التقنيات الرقمية وكيف تؤثر على صناعة الأفلام، فى الوقت الحالى وفى المستقبل. لقد أصبحت – وتصبح – الكاميرات أصغر وأسهل فى الاستعمال، وهناك برامج كمبيوترية متاحة لمونتاج كل ما تقوم بتصويره، بأقل قدر من التكاليف، حتى أن أى إنسان يمكن أن يسمى نفسه صانع أفلام. وهناك من يقولون إن السينما ماتت، وأن كل شىء سوف يصبح فيديو رقميًا فى المستقبل القريب، لكن لا أحد يعرف ماذا سوف يأتى به المستقبل على وجه التحديد، إننا نعلم أنه سوف يأتى بالتغيرات، لكن فى أى اتجاه وكيف سيتم التغيير فسوف يظل مجهولاً.

من المثير أن نلاحظ أن مجلة "فاراياتى ديلى" نشرت فى صدر أحد صفحاتها فى عام ١٩٥٦ العنوان بالخط العريض: "لقد ماتت السينما!"، وذلك فوق مقالة تعلن اختراع شريط الفيديو. ومن المؤكد أن شريط الفيديو قد غير أشياء كثيرة فى صناعة التسلية، فقد جعل إمكانياتها أكثر اتساعًا. ومع ذلك فإنه لم يقتل السينما . واليوم يقول الكثيرون إن باستطاعة أى إنسان أن يصنع فيلمًا، لأنك لا تحتاج إلى أضواء مكلفة، وفيلم خام، وطاقم عمل كبير، وأستوديو، فقط خذ كاميرتك وابدأ التصوير. لكن السؤال يظل هو نفسه بصرف النظر عن الوسيط الذى تستخدمه: تصور ماذا؟ ما هى القصة التى تحكيها؟ كيف يتم تقديم هذه القصة بالصور على النحو الأفضل؟ وسهولة استخدام الكاميرا لا تجيب على هذه الأسئلة، بل الفنان المبدع وراء الكاميرا هو الذى يجب أن يجيب عليها. ومن الحق القول إن زيادة الإتاحة لمعدات غير مكلفة، وأخف وزنًا، وأكثر سهولة فى الاستعمال، قد زادت من فرصة من لم يكونوا باستطاعتهم من قبل صناعة الأفلام، لكن التكنولوجيا ليست إلا أداة فى متناول الموهبة، إن التكنولوجيا لا تقوم بالعمل بدلاً منك.

لقد جعلت التكنولوجيا بعض الأشياء المحددة أكثر سهولة، لكنها تعطيك أفكاراً كبرى. إن حصولك على قلم لا يجعلك كاتباً عظيماً، وبالمثل قدرتك على الكتابة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر. لقد كان شكسبير يكتب بريشة، ونجح فى أن يكون غزير الإنتاج بأدوات شديدة البدائية بمقياس العصر الحاضر.

إن كل جيل يجد طرقًا جديدة لرواية قصة، وكل جيل يريد أن يفصل نفسه عن الماضى، وهذا أمر مفهوم تماماً. ولكن حتى فى العالم المعاصر لصناعة الأفلام، لا يزال الممثل يقف أمام الكاميرا، وما تزال هناك حاجة لبعض الضوء حتى تكون هناك صورة، إلا إذا كان الفيلم كله قد تم تصويره برؤية الليل. قد تتغير الأساليب، لكن لا يزال المضمون مهمًا جداً، ماذا تحاول القصة أن تقول، وكيف تم تشكيل هذه القصة بالصور.

وهناك إجماع عام هو أنه أيًا كان الشكل التقنى، سواء كان فيلم سليولويد، أو فيديو رقميًا، أو صوراً تم خلقها على الكمبيوتر، فإن هذه العملية لا يزال يطلق عليها صناعة الأفلام، أو صناعة السينما، مازلنا نقول: "لقد صورت فيلم على فيديو رقمى". لذلك فمن أجل التوضيح والإيجاز، إلا إذا كنت أشير إلى نقطة معينة فى وسيط فنى محدد، سوف أشير إلى كل المشروعات باعتبارها "أفلامًا" بصرف النظر عن المادة الخام أو الشكل التقنى المستخدم لخلق الصور عليها. وفى الحقيقة إن الكثير من الأفلام الآن تستخدم تنويعة من الوسائط الفنية لكى تخلق مظهراً ملائماً للفيلم. ولا تتم استشارة الممثل فى هذه القرارات، إن عليه دائمًا أن يتبع تعليمات المخرج.

كل الأفلام سواء

بصرف النظر عن الميزانية، فإن مواقع التصوير فى كل الأفلام لها ذات المشكلات، الأمر كله هو أن الأفلام ذات الميزانية الكبيرة تحل هذه المشكلات بشكل مكلف. إن نفس الأسئلة يجب أن تجد الإجابات عنها بواسطة صناع الأفلام. إن هناك

الملايين من القرارات التى يجب اتخاذها عند كل خطوة من طريق صناعة الأفلام. وفى الأفلام ذات الميزانيات الكبيرة، هناك الفنيون المشهورون أصحاب الخبرة، لذلك فإنه يمكن حل المشكلات بمزيد من المال والخبرة، والبراعة، لكن نفس الأزمات الأساسية تظل هى ذاتها، ونفس الأسئلة تثار بصرف النظر عن الميزانية أو الوسيط التقنى لصناعة الفيلم.

- **عن ماذا يدور الفيلم؟**
- **كيف سوف تتم روايته بالصور؟**
- **أين ستوضع الكاميرا؟**
- **ما هى الزوايا وحركة الكاميرا للحصول على أفضل طريقة لحكاية القصة؟**
- **ما هى مصادر الإضاءة؟ وأين ستوضع؟**

إن موقع التصوير السينمائى، سواء كان أستوديو لتصوير فيلم مقاس ٧٠ مم، أو ناصية شارع باستخدام كاميرا فيديو رقمية محمولة على اليد، هذا الموقع يفرض نفس المشكلات على الممثل. أين الكاميرا، أين الإضاءة، وما هو المفترض أن أقوم بعمله أثناء دوران الكاميرا؟ إذا بدأت فى التفكير فى ذلك من خلال هذه المصطلحات العملية، فإنه سوف يصبح من الأسهل التخلص من الضغوط، والتواؤم أيًا كانت الظروف. وإذا فكرت فى الأمر كما تفعل جودى فوستر، باعتبار التمثيل عملاً من أعمال الطبقة الكادحة، فإن من السهل عليك أن تضع تركيزك فى المشكلات العملية للحظة، بدلاً من النجاح أو الفشل المتوقعين فى المستقبل.

وهناك ثلاث مراحل يمضى فيها أى فيلم بمجرد اتخاذ القرار بتصوير السينما، وكل مرحلة منها يجب أن تتحقق لخلق الفيلم فى صورته النهائية. والممثل يكون أكثر اشتراكًا فى مرحلة التصوير، لكنه قد يتم استدعاؤه فى أى وقت إذا دعت الحاجة إلى ذلك.

مرحلة ما قبل الإنتاج

مرحلة التخطيط للفيلم. يقوم الكشافون باكتشاف مواقع التصوير، ويتم التعاقد مع الفنيين، كما يتم اختيار معظم الممثلين. يقام مكتب للإنتاج يصبح الإدارة العليا للفيلم. تُطلب كل المعدات الخاصة، وتُناقش المشكلات وخطط السفر، وتوضع خطة التصوير، وتلتقى الأقسام المختلفة فى اجتماعات لمعرفة المطلوب من كل قسم. وبقدر دقة التخطيط للفيلم، سوف تسير الأمور على ما يرام بمجرد بدء التصوير. وإلى جانب عملية اختيار الممثلين، فإنه قد يتم فى هذه المرحلة استدعاء ممثل لاختبار الأزياء أو الماكياج أو الشعر. وإذا كنت محظوظًا فقد تتم بعض البروفات فى هذه المرحلة.

مرحلة الإنتاج

المرحلة التى يتم فيها التصوير الفعلى للفيلم، وفى المعدل للأفلام الروائية الطويلة تستغرق هذه المرحلة من ستة إلى ثمانية أسابيع للتصوير. يظل مكتب الإنتاج هو الإدارة العليا الرئيسية، ومن خلاله تمر كل المعلومات. وكما هو واضح فإن تلك هى المرحلة التى تتضمن وجود الممثل.

مرحلة ما بعد الإنتاج

مرحلة تجميع المادة التى يتم تصويرها لتصبح الفيلم النهائى الذى نراه. وهى تتضمن التوليف (المونتاج)، والمكساج الصوتى، والمؤثرات الخاصة، وفى بعض الأحيان تصوير مادة إضافية يرى المخرج أنها مطلوبة لكى يكتمل الفيلم. لذلك قد يتم استدعاء الممثل لهذه المشاهد، أو لإحياء الدوبلاج.

هناك بالطبع مرحلة أخرى: التوزيع والتسويق، التى تحمل الفيلم أخيراً إلى المتفرج. وهذه المرحلة لم تتم تغطيتها فى هذا الكتاب، برغم أنه قد يتم استدعاء الممثل للترويج للفيلم لأغراض دعائية.

أفلام الطلبة

دعنا نلق نظرة على الأنماط المختلفة لمشروعات الأفلام، وسوف نبدأ من البداية، من مشروعات الطلبة. إن كل إنسان يجب أن يبدأ من مكان ما، ومدرسة السينما هى حيث يبدأ صانعو الأفلام. وهى مع ذلك ليست مكانًا سيئًا لكى تبدأ فيه التمثيل أمام الكاميرا. يمكنك أن تفكر فى أفلام الطلبة على أنها فصل دراسى لك عن التمثيل للسينما. وهناك الكثيرون يعلمون التمثيل السينمائى أمام كاميرا فيديو مثبتة على حامل بثلاثة قوائم، لكن هناك القليل الذى تتعلمه من ذلك. وفى الحقيقة، فإن بعضًا مما سوف تتعلمه من مثل هذه التجربة لن يتم تطبيقه فى موقع التصوير لفيلم. إننى أعتقد أن مشروعات أفلام الطلبة هى مكان عظيم لعمل العديد من الممثلين.

- إنها مكان جيد لتبدأ إذا كنت ممثلاً مستجداً أو لم يسبق لك التمثيل فى أفلام.

- إنها مكان جيد للممثلين الذين ابتعدوا عن الصناعة لفترة طويلة، ويريدون العودة للعمل مرة أخرى.

- أعتقد أنها يمكن أيضًا أن تكون مكانًا جيدًا لشحذ وتقوية عناصر التكنيك، التى لم ترض عنها بعد فى أعمالك السينمائية السابقة.

إن فيلم الطلبة يتم صنعه بواسطة شخص فى مدرسة للسينما، يقوم بصنع فيلم كجزء رابع من المنهج الدراسى. وهناك تسويات مختلفة لهذه المشروعات، وإنها لفكرة جيدة دائمًا أن تعرف مستوى ونوع المشروع قبل أن تشترك فيه. فى أغلب الأحيان لن يكون هناك أجر، فقط الوجبات، والانتقالات، ونسخة من الفيلم. سوف تكون الوجبات اقتصادية، والانتقال فى سيارة مستعملة مزدحمة، وربما تكتشف أن من الصعب عليك الحصول على نسخة من الفيلم حتى على شكل شريط فيديو. ومع ذلك فإن هذه المشروعات يمكن أن تكون ممتعة تمامًا، وإبداعية جداً، وربما تكون محظوظًا بما فيه الكفاية وتقيم علاقات صداقة دائمة سوف تفيدك احترافيًا فيما بعد حياتك الفنية. سوف يكونون دائمًا ممتنين لك للاشتراك معهم، حتى لو لم يكن لدى المخرج أية فكرة عما يقوله لك كممثل. لكنك فى النهاية جزء من تحقيق أحلامك.

وسوف نعرض فى السطور التالية بعض الأنواع المختلفة من مشروعات الطلبة التى قد تقابلها. إن معظم مدارس السينما تقدم برامج من أربع سنوات للتخرج أو من سنتين أو ثلاث لمرحلة بعد التخرج، ومن الواضح أنه كلما كان الطالب فى السنوات النهائية فإنه يكون أكثر كفاءة.

مشروع الفصل الدراسى للإنتاج

توجد فى مدارس السينما فصول للإنتاج، حيث يتعلم الطلبة كل أعمال طاقم الفيلم عندما يقومون بتصوير مشروعات صغيرة. وهناك فى العادة مهام معينة، مع معلم موجود فى وقت الفصل الدراسى. فى السنة الثانية أو الثالثة، يبدأ فصل الإنتاج بإحضار الممثلين من خارج المدرسة، لكن قبل ذلك يقوم الطلبة بتصوير بعضهم البعض. إنه فى العادة تدريب بسيط، مثل دخول الغرفة، أو قد يكون سيناريو صغيراً، يمتد دقيقة أو دقيقتين من العرض. وتصوير مثل هذا المشروع يستغرق حوالى ستة أسابيع.

وفى العادة يكون الممثل مسئولاً عن ملابسه وماكياجه، وتكون قد تمت مناقشة هذه الأمور والاتفاق عليها مسبقًا. ليس هناك الكثير من الضغوط فى الأداء، لأن اهتمام فصل الإنتاج ينصب على تكنيك صنع الأفلام وليس الأداء أو توجيه الممثل. إنه مكان جديد لكى تبدأ إذا لم تكن قد وقفت أبداً من قبل أمام الكاميرا. لأنك هنا تستطيع أن تعتاد على أن تكون فى موقع التصوير وتفهم كل عمل يقوم به أفراد طاقم الفيلم. ويكون الجو بشكل عام مسترخيًا تماماً، لأن الجميع يتعلمون فقط ما يصنعون. كما أنك تستطيع أن تتعلم قدراً كبيراً من المدرس إذا أعطى محاضرات خلال هذه العملية. اتصل بالمدرسة على الفور لتسأل كيف يجدون الممثلين لفصول الإنتاج.

مشروع السنة الأولى، والثانية، والثالثة

تكون أفلامًا صغيرة يكون من المطلوب من كل طالب أن يصنعها لكي ينتقل إلى الصف الدراسى التالى. وكما يمكنك أن تخمن، فإنها تتنوع بشكل واسع، طبقًا لموهبة ونضج كل طالب. يمكن لمثل هذه المشروعات أن تدور فى أى مكان، ويتم تصويرها عن طريق الطالب المخرج ورفاقه فى الفصل. ويكون الفيلم فى العادة مابين عشر إلى عشرين دقيقة فى الطول، وقد يكون بدائيًا أو بليغًا، طبقًا للقدرة الإبداعية والمالية للمخرج. وفى بعض الأحيان تكون السيناريوهات جميلة، وتتناول موضوعات ومسائل جريئة، ومع ذلك، ولأنها مشروعات طلبة، فقد لا يتم إخراج السيناريو بالوضوح الذى كنت تتمناه. وفى العادة يتجاوز الزمن التوقعات (إن ذلك يحدث فى كل الأفلام)، لذلك يجب أن تكون مستعدًا لهذا الاحتمال. ومن الواضح أنه كلما تقدم الطالب فى السنة الدراسية التى وصل إليها، فإنه يصبح أكثر خبرة. وكممثل، تستطيع أن تستفيد من هذه المشروعات فى الآتى:

– أن ترى كيف أن تكنيكك يستطيع احتمال الظروف الخشنة للتصوير، والتكرار الممل للالتقاطات.

– أن تفهم مدى أهمية الاسترخاء والتركيز.

– أن تبدأ فى تعلم أهمية الإضاءة، وكيف يمكن لك أن تعمل معها.

– قم بتجريب بعض الأفكار حول خلق شخصية للسينما.

– انتهز فرص التمثيل التى قد تخاف أن تخاطر بها فى مشروع أكثر احترافًا وأهمية.

– اطلب عرض الالتقاطات التى تم تصويرها لك، حيث يمكنك أن تتعلم منها. يجب أن تبقى هادئًا ولا تتدخل فى قرارات المخرج إذا سنحت لك الفرصة أن تفعل ذلك.

فيلم التخرج

هو المشروع النهائى الذى يتخرج به طالب السينما. إنه المشروع الذى يحلم كل طالب سينما بأن يكون جواز مروره إلى المهنة والاحتراف. والمقصود بهذا الفيلم أن يعرض عرضًا عامًا، وتقوم مدرسة السينما بعرض هذه الأفلام فى قائمة عرض عندما يتقرب وقت التخرج. وهذا المشروع يمكن أن يكون شديد الاقتراب من فيلم حقيقى، وإذا كان لك فيه دور رئيسى فإنه سوف يكون عليك الالتزام فى فترة التصوير. إننى أقترح أن تطلب من المخرج إذا كان يمكنك أن ترى بعض أعماله السابقة، ثم اتخذ القرار إذا ما كنت تريد الاشتراك أم لا. ليس من الضرورى أن يكون عمله متقنًا، أو تجاريًا، لكنه يجب أن يظهر بعض القدرة على أن يحكى قصته وأن تكون فيه وجهة نظر. وعادة ما يتم اختيار الممثلين بالطرق التقليدية عن طريق مكاتب ترشيح الممثلين، أو من مجموعة الناس الذين يعرفهم المخرج وعمل معهم من قبل.

فيلم التخرج من الدراسات العليا

إنه جوهرة التاج فى أفلام الطلبة – ودائمًا ما تكون هذه الأفلام متطورة جيدًا، لأن الطلبة أكثر نضجًا ودرسوا قدرًا كبيرًا من الدراسة.وهذه الأفلام فى العادة تكون أكثر وضوحًا بشأن ما تريد أن تقوله. والأساتذة فى هذا المستوى يكونون دائمًا من صناع الأفلام المشهورين الذين يشرفون على الطلبة من خلال أفلامهم.

لقد قام مارتين سكورسيزى بالتخرج فى الفصل الدراسى الأول للخريجين فى جامعة نيويورك – وكان مشروع تخرجه فيلمًا من ٦٥ دقيقة يدعى "دع الفتيات الراقصات تظهرن على المسرح" بطولة هارفى كايتل. لم يُستقبل هذا الفيلم استقبالاً جيدًا، لكنه أظهر أنه مخرج واعد. وبعد عامين من تخرجه، قام أحد معلمى سكورسيزى فى الجامعة بإعطائه مالاً وأقنعه بإعادة صنع الفيلم، وبعد ستة شهور من إعدادات الكتابة، وإضافة بعض المشاهد، أعيد تسمية الفيلم "من ذلك الذى يطرق على

بابى"، من بطولة هارفى كايتل أيضًا استغرقت هذه العملية خمس سنوات لكى تكتمل، وصنع سكورسيزى جزءًا تاليًا للفيلم بعد عدة سنوات باسم "الشوارع الحقيرة" من بطولة هارفى كايتل وروبرت دى نيرو.

ليست هناك طريقة لكى تعرف إذا ما كان الطالب المخرج الذى تبدأ فى العمل معه سوف يصبح مخرجًا من وزن مارتين سكورسيزى، وإذا ما كانت علاقتك معه ستدوم على نحو مرضٍ مثل علاقته مع هارفى كاتيل، وخاصة مع روبرت دى نيرو، لكن المرء يحلم دائمًا. أننى أقترح عليك مشاهدة فيلم "الشوارع الحقيرة" لكى ترى عمل مخرج شاب موهوب، فى عمل يحكى قصة يظهر فيها الممثلون الذين يحبهم. سوف يكون من المفيد لك تدريب عينيك على قياس عمل المخرجين المبتدئين الآخرين.

الأفلام قليلة الميزانية أو بدون ميزانية

هذا مشروع ليس له ما يكفى من المال لصنعه، لكن الجميع يبذلون أقصى جهد من أجل النجاح، ويستخدمون الخيال، ويشحذون أو يستلفون أو حتى يسرقون، ويتمنون بكل ما يملكون من قوة أن يصل المشروع إلى خط النهاية. قد يكون هذا المشروع فيلمًا قصيرًا (إن هؤلاء يجدون فرصة العرض الآن بفضل الإنترنت)، أو قد يكون فيلمًا طويلاً. وهناك قصص عديدة حول مثل هذه المشروعات، قصص نجحت أن تجلب الشهرة والثراء لكل من اشتركوا فى المشروع، وقصص أخرى حول أفلام ولم ينجح صناعها فى الانتهاء منها أبدًا، وربما ما هو أسوأ: انتهوا منها لكنها لم تعرض أبدًا. وعندما تعمل فى فيلم قليل الميزانية أو بدون ميزانية، فإنك يجب أن تعمل من أجل الاستمتاع باللحظة، وليس بسبب اعتقادك أنه سوف يجعل منك نجمًا. يجب أن تعمل فيه لأنك تحب أن تعمل، علاوة على أنك دائمًا تكتسب الخبرة ومزيدًا من التعرف على العاملين فى حقل السينما.

ويمكن للظروف فى مثل هذه المشروعات أن تتنوع بشكل كبير، وهذا يعتمد على خبرة وحرص المخرج وطاقم العمل. وبصرف النظر عن الحرص، ومدى بذله، فإن العمل

سوف يمضى بالتأكيد بشكل مرهق، ووسط هذا الإرهاق يجب على الممثل أن يتذكر على نحو خاص أن يعود إلى الاسترخاء والتركيز، فى هذه الحالة من المشروعات أكثر من المشروعات الأخرى. قد تكون هناك فوضى ضاربة أطنابها حولك، لكنك يجب أن تظل دائمًا داخل مجال عملك، التمثيل، وتبقى فى حالة تركيز وهدوء.

معدل التصوير

إنه نسبة اللقطات التى تم استخدامها بالفعل، إلى كل اللقطات التى تم تصويرها بما فيها اللقطات التى لم تستخدم. وربما كان من المعتاد فى فيلم روائى كبير أن تكون هناك رفاهية لأن تصبح النسبة ١٥:١، وهو ما يعنى أنهم قاموا بتصوير ١٥ ضعفًا من اللقطات التى تم استخدامها بالفعل فى الفيلم بعد المونتاج. أما فى الأفلام قليلة الميزانية أو بلا ميزانية، فسوف تكون محظوظًا إذا كانت النسبة ١:٥ أو ١:٢،٥، وهو ما يجهد أعصاب كل العاملين فى الفيلم، لأنه ليست هناك إلا فرصة ضئيلة لارتكاب الأخطاء، ويظل المخرج يعض أظافره، لأنه إن لم يلتفت إلى كمية الفيلم المستخدمة فى كل يوم، فإنه لن يكون لديه ما يكفى من المال لإكمال الفيلم، وإذا لم يلتفت بما يكفى إلى المشاهد التى يتم تصويرها، فإنه سيكون لديه مادة غير صالحة للاستخدام، كما أنه لن يكون قادراً على إعادة التصوير، فشركة الإنتاج لا تملك ببساطة هذا المال.

وكممثل، فإنك لن تستطيع أن تفعل شيئًا حيال ذلك، فيما عدا أن تكون واعيًا بأنه فى كل لحظة تقف فيها أمام الكاميرا أثناء دورانها، فإن عليك أن تعطى كل ما عندك. كما يجب أيضًا أن تكون واعيًا بالإجهاد الهائل الواقع على المخرج بسبب قلة التمويل، لذلك يجب عليك أن تفهم أفضل طريقة يمكن أن تنجز بها عملك.

كيف يؤثر الفيلم قليل الميزانية على الممثل

هناك الكثير من الأشياء التى تؤثر عليك بشكل مباشر فى التصوير فى فيلم قليل الميزانية:

– هيئة الشخصية يتم تركها فى الأغلب للممثل لكى يخلقها. قد يُطلب منك أن تستخدم ملابسك الخاصة بك، وهو الأمر الذى أنت بالتأكيد غير مضطر إليه إذا لم تكن راغبًا فى ذلك. وهناك العديد من الممثلين الذين يستمتعون بحق باستخدام أشيائهم الخاصة للشخصية، لأنهم يشعرون أنهم يخلقون بصدق من خلال مادتهم الخام ويتركون انطباعًا خاصًا بهم. إنهم يشعرون بالإثارة فى خلق مظهر شخصياتهم. إن ذلك يمكن أن يكون مبهجًا، لكنه قد يكون أيضًا مكلفًا ومستهلكًا للوقت.

هناك شىء واحد وأريد أن أقترحه: لا تستخدم أى شىء من ممتلكاتك الخاصة فى التصوير إذا لم تكن مهيأ لأن تفقده أو تفسده. ليس من المهم وعود المخرج وطاقم الفيلم أن كل أشيائك سوف تتم العناية بها، إنه وعد لا يستطيعون الوفاء به فى الأفلام ذات الميزانية القليلة. أما فى الأفلام ذات الميزانية العالية فإنهم لن يطلبوا منك استخدام أشيائك.

– هناك احتمال كبير لإثارة مشكلات خاصة فى موقع التصوير – فلأنه ليس هناك ما يكفى من المال لاختيار أكثر الممثلين صلاحية للأدوار، فإن المخرجين يستخدمون عادة معارفهم وأصدقاءهم وأفراد العائلة. والكثير من مواقع التصوير والأكسسوارات قد تنبع من هذه العلاقات. إن هذه العلاقات الشخصية بين الممثلين والفنيين وموقع التصوير قد تصنع مزيجًا مثيرًا من الأحداث، فإن الخط الفاصل بين حياتك، والشخصية التى تلعبها، وخيالك المجهد، هذا الحظ سوف يتشوش أثناء التصوير.

– قد تكون هناك أدوات فقيرة لأداء المهام الأساسية. فربما لن تكون هناك أماكن لتغيير الملابس أو للراحة أو الماكياج. قد تضطر لاستخدام دورة المياه لتغيير ملابسك

فى الوقت الذى يقوم فيه الفنيون بضبط المعدات. إن تواضع الحال يمكن أن يشكل مشكلة حقيقية فى مثل هذه الحالات.

- قد ينسى الممثل والفنيون تماماً كل شىء عن الممثل. إننى أعرف أنه ربما يبدو هذا غريباً، لكنى قابلت مواقف انتهى فيها المخرج والطاقم من المشهد، ولم يقل لى أحد إنه ليس مطلوباً منى التصوير فى هذا المشهد. إن طاقم العمل يكون أصغر كثيراً فى الأفلام قليلة الميزانية، لذلك فإنه لا يوجد ضابط اتصال يقوم بتوصيل ما يحدث فى موقع التصوير إلى الممثلين. إن هذا قد يكون مثيراً للمشكلات على نحو خاص إذا كان موقع التصوير فى مكان بعيد، وأنت ترتدى ملابس الدور، ولا أحد يهتم بك بينما تقوم بالانتظار. إنك إذا كنت مشغولاً بأمورك الخاصة فلن تركز بشكل كامل فى التمثيل. وعندما تمثل فإنك تكون هشًا بطريقة خاصة جداً، إن دفاعاتك تكونمنخفضة بشكل لا تسمح به فى العادة فى حياتك اليومية. إذا شعرت أن هذا الجانب من واقع عملك لا يؤخذ مأخذ الجد أو الاهتمام، فيجب أن تثيره أمام مساعد الإنتاج أو المخرج. فى العادة يكون ذلك سهواً غير مقصود. إنهم يتصورون أنك سوف تعتنى بنفسك مادمت شخصًا ناضجًا، كما أن قلة خبرتهم تجعلهم يعتقدون أن أمامهم أشياء أكثر أهمية يقلقون بشأنها.

لقد كنت ذات مرة أصور فى مشروع فيديو ذى ميزانية منخفضة جداً مع مخرجة صديقة. كنا نقوم بالتصوير فى شقتى، وكان المصور هو صديقها السابق. قمنا بالتصوير لمدة ثمان ساعات، وكانت الساعة تقترب من الثانية صباحاً عندما دب بينهما فجأة خلاف حول إذا ما كانوا فى حاجة إلى مزيد من اللقطات من زاوية مختلفة، هى كانت تريد ذلك، وهو كان يرى أن ذلك غير ضرورى، ولم يسألنى أى منهما عن رأيى، وكان ذلك عظيماً لأنه لم يكون لدى رأى.

كنت أجلس فى مكانى أمام الكاميرا، بالأزياء والماكياج الكاملين، وتحت مصابيح الإضاءة، بينما كانا يتجادلان. اكتشفت أخيراً أن ذلك سوف يستغرق بعض الوقت، فذهبت لأدخن سيجارة فى الغرفة الأخرى ولأخرج من تحت حرارة المصابيح. وقعت

فى النوم فى إحدى حقائب الكاميرا، واستيقظت بعد ساعتين بينما كانا لايزالان يتجادلان. وفجأة اندفعا إلى الغرفة وطلبا أن نستمر من حيث توقفنا، وذلك كان منذ ساعتين ونصف، دون منحى أى وقت لكى أستعد للكاميرا مرة أخرى. كان يجب علىَّ أن أهز نفسى من حالة السبات، وأصلح شعرى وماكياجى وأزيائى، وأحاول بشكل ما أن أركز مخى المخدر على ما كنا نقوم به. كان من الممكن أن أبدأ الجدل معهما، لكن ذلك لن يؤدى إلى أى شىء. إن الممثل لا يمكن تشغيله أو إيقافه ببساطة مثل مفتاح الإضاءة، لكن لسوء الحظ فإن العديد من المخرجين بلا خبرة ينسون ذلك.

الإبداع في فدائية صنع الأفلام

إن غياب الميزانية الكبيرة لفيلم يجب ألا يمثل نقصاً فى الإبداع. وفى الحقيقة فإن بعضًا من أهم الأفلام قد تم تصويرها بالقليل جداً من المال. إن القيود التى تشكلها الميزانية المنخفضة يمكن أن تلهم إبداعًا هائلاً لدى صناع الأفلام، والممثل يكون فى العادة جزءاً من هذه العملية. ولأنك تعمل مع طاقم صغير من الفنيين، فإنكم تناقشون الأمور مع بعضهم البعض وتعملون على الأشياء معًا. وكثيراً ما يصبح الارتجال هو الحل لمشهد يشكل صعوبة. إن اقتراحًا من ممثل حول الطريقة لتصوير جانب معين من شخصيته قد ينقذ الموقف إذا ألهم رؤية المخرج. وربما كان العنصر البشرى للممثلين فى الأفلام قليلة التكاليف هو أهم ما يميز هذه الأفلام ويجعل لها قيمة.

قد يكون من المثير جداً أن تركب مع الطاقم عربة الإنتاج، ليرى المخرج مكانًا يعتقد أنه رائع، وفى لحظة خاطفة يقرر: "فلنقم بتصوير هذا المشهد هنا بدلاً من المكان الذى كنا سنذهب للتصوير فيه". سوف تقفز من السيارة، وتقرر فجأة أن تأخذ مكانك كما سوف يفعل بقية أفراد الطاقم، وتبدأون فى تنفيذ المشهد. إنه أمر رائع. إن هذا النوع من التصوير التلقائى غير المخطط له يسمى "التصوير بشكل متهور جامح". وبالطبع، إذا لم تكن أعددت نفسك جيداً كممثل فإن ذلك سوف يكون أسوأ كوابيسك، لكن معظم الممثلين يعشقون تحدى اللحظة هذا، ويجدونه مثيراً وممتعًا. إن هذا النوع

من التصوير غير ممكن فى الأفلام ذات الميزانية العالية، حيث كل شىء منظم ومخطط له. ويمكن لأسلوب المخرج أن يستخدم هذا التكنيك ليعطى الفيلم مظهراً وإحساساً خاصين، لكن ذلك لا يكون بقرار عفوى يقفز إلى الذهن فى لحظة. إن الأسلوب التلقائى يكون مخططاً له أيضاً فى الأفلام ذات الميزانية الكبيرة.

الفيلم ذو الميزانية العالية

فى الحقيقة فإننى لم أعد متأكدة من قيمة المال الذى أصبحت تحتاج إليه الأفلام ذات الميزانية الكبيرة، حيث إنها تزداد ارتفاعاً بشكل كبير، لكنها على الأقل هى الأفلام التى يشترك فى صنعها مخرج كبير ونجوم ذوو أسماء لامعة. وإذا كان الفيلم يتضمن مشاهد عنف، ومؤثرات خاصة، ومشاهد خطرة، فإن الميزانية تزداد. إن طائرة تحمل سيارة، ثم ترتطم بحائط لتنفجر الطائرة والسيارة، كل ذلك يحتاج إلى المال والخبرة لتنفيذه. والمعارك التى تتضمن حركات خطرة تستغرق فى تصويرها وقتاً كبيراً، وتحتاج إلى دوبليرات متمرسين بهذا العمل، وحركات كاميرا ماهرة، لذلك فإنها تتكلف أيضاً الكثير من المال. والأفلام ذات الديكورات المكلفة فى صنعها، مثل "تايتانيك" و"عصر البراءة" و"حرب النجوم"، لابد أن تمر عبر احتياجات ومؤثرات خاصة ترفع من الميزانية إلى السقف.

إذا عملت فى فيلم ذى ميزانية كبيرة فإنك سوف تكون متأكداً من شىء واحد، سوف تتم معاملتك على نحو شديد التهذيب خلال العمل. (ملاحظة من المترجم: أرجو من القارئ أن ينتهز الفرصة هنا للمقارنة بين صناعتنا السينمائية وصناعات السينما الراسخة). إن مدى التهذيب سوف يعتمد أيضاً على علاقتك بالمخرج وبدورك، لكن كل العناية سوف تبذل لمنحك وسائل الراحة والإعاشة التى تحتاجها لكى تكون مسترخياً بقدر الإمكان. قبل كل شىء سوف تكون تحت حماية النقابة، وتعليماتها بشأن الوجبات، وفترات الراحة، وحدود ساعات العمل. وإذا كسر صناع الفيلم أياً من هذه التعليمات والقواعد، فإنهم سوف يقعون تحت طائلة القانون. هناك أوفرتايم بعد ثمانى

ساعات من العمل، وربما يكون الجدول مرهقًا كما هو الحال مع الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة، لكن هنا سوف يتم تعويضك بشكل سخى عن جهدك.

وإذا كنت تقوم بالتصوير فى موقع حقيقى، فسوف يكون لديك فندق مريح، لتقيم فيه، كما سوف يتم نقلك إلى الموقع ومنه. وسوف تكون الوجبة جيدة بشكل عام. كما أن الفنيين سيكونون من أفضل المحترفين فى الصناعة. سوف يتم تصفيف شعرك، وعمل ماكياجك بكل الرتوش المطلوبة. وهناك مصمم أزياء وطاقم خاص للملابس. ومدير قسم الأكسسوار سوف يوفر المطلوب بالنسبة لدورك. وهناك مكان تستريح فيه بين اللقطات. لذلك فإن كل المطلوب منك أن تمثل.

إن هذا يبدو رائعًا، لكن كما قلت سابقًا فكل الأفلام سواء، لذلك فإنه حتى عندما تكون الظروف تتفوق بشكل على الأفلام ذات الميزانية المنخفضة، فإن الأزمة الأساسية فى صناعة الأفلام موجودة هنا أيضًا ولابد من مواجهتها، ولكن هذه المرة بقدر هائل من الضغوط. عندما يكون هناك مال كثير على المحك، فإن التوقعات تكون أكبر، لذلك فإنك – كممثل – سوف تشعر بالتأكيد أن هناك الكثير يتوقعونه منك. إن لدى الناس المشهورين علاقات شخصية أيضًا، وهذه يمكن أن تتفجر فى الدائرة الضيقة لمكان التصوير. وبالمناسبة فإن النجوم ليسوا إلا بشرًا، ولديهم عادات سيئة، إنهم قد يستغرقون فى النوم إلى ما بعد الموعد الذى يُطلبون فيه، إنهم يغضبون ويصابون بالإرهاق مثل أى شخص آخر.

والأفلام ذات الميزانية الكبيرة يتم التخطيط لها بدقة، وهناك العديد من الناس يقومون أثناء العمل بتلطيف الأجواء ومعالجة المشكلات وتهدئة تضخم الذات، لكن من المدهش أن ترى كيف أن بناء صناعة الأفلام هى ذاتها على كل المستويات. إن علاقة الفنيين بالممثلين، وعلاقة المخرج بالفنيين، وعلاقته بالممثلين، الخ، متشابه إلى حد غريب بصرف النظر عن ميزانية أو أسلوب الفيلم. ومع ذلك فإن العمل فى أفلام الميزانية الكبيرة سوف يحقق لك تقدمًا فى حياتك المهنية وشهرتك فى الوسط الفنى.

وإذا بدأنا من المقدمة المنطقية من أن طبيعة صناعة الفيلم تفرض تشابهات فى العمليات بصرف النظر عن الميزانية، والمضمون، والأسلوب، فإننا يمكن أن نستكشف ما هى هذه العمليات وكيف تؤثر على الممثل.

وفى الفصل التالى، سوف أتصور اليوم الأول للممثل فى موقع التصوير فى فيلم ذى ميزانية كبيرة. سوف يكون مجرد نموذج أو مثال على أفضل يوم تصوير، وهو المثال المستخدم منذ قرن من الزمان فى كل أنحاء العالم، فى أى مكان تُصنع فيه الأفلام. وأعتقد أن ذلك لأنه النموذج الذى ينجح فيه الجميع فى تنفيذ مهامهم.

الفصل الثالث عشر

أول يوم فى موقع التصوير

لابد لى من أن أعترف أننى أكون دائمًا فى حالة قلق حول أول يوم لى فى موقع التصوير. إننى أجد صعوبة فى النوم خلال الأيام القليلة السابقة، فعقلى لا يتوقف عن التفكير، والأدرينالين يتدفق فى عروقى، بسبب توقع ما سوف يحدث فى العمل الوشيك. إننى لا أعلم ماذا سوف يكون عليه جو العمل. إننى أشبه لاعبة رياضية، مستعدة للعب مع فريقى، لكن ليست هناك طريقة لأعرف كيف ستسير المباراة، على فقط أن أنتظر، وأقبل ما يحدث، لعبة بعد أخرى.

وفى هذا الفصل، سوف نسير فى طريق بداية يوم مفترض فى فيلم ذى ميزانية بين المتوسطة والكبيرة، من مقاس ٣٥ مم، حيث سيقوم الممثل بدور رئيسى أو مساعد. إن كل التنويعات على هذه التيمة، وهناك العديد من التنويعات المحتملة، تتبع هذا النموذج. إنه القاعدة.

كن جاهزًا

معظم العمل فى الأفلام يبدأ فى الصباح الباكر، لذلك يجب أن تستيقظ قبل الفجر. تأكد من أنك حصلت على ما يكفى من الراحة خلال الأيام والليالى السابقة، لأنك قد تعانى من اضطرابات فى النوم فى الليلة السابقة على بدء التصوير. قم بكل

شيء في حدود طاقتك لكي تكون في حالة صحة بدنية ونفسية جيدة. إنك تعلم جسدك أكثر من أي شخص آخر، لذلك تأكد من حصوله على احتياجاته لكي يعمل جيداً. إن معدل يوم التصوير يتراوح بين اثنتي عشرة وأربع عشرة ساعة، سوف يكون عملاً شاقًا، لذلك يجب أن تكون في حالة جيدة.

كما يجب أن تكون آلتك التمثيلية في حالة جيدة أيضًا. إن الجزء الأكبر سوف يكون في مواجهتك الخاصة والممتدة مع الشخصية التي تلعبها، قبل أن تقف للتصوير أمام الكاميرا. إنك في موقع متقدم بالفعل في المباراة إذا كنت قد قمت بشكل ما بالبروفة قبل التصوير، إذا جاءتك الفرصة لذلك. لكن كما ذكرت في الفصول السابقة، لن يكون هذا هو الحال دائمًا، ففي معظم الأحوال سوف يقع تحضيرك على عاتقك وحدك.

إن هناك أشياء كثيرة مجهولة بالنسبة لممثل في موقع التصوير، لكن شركة الإنتاج حاولت أن تجدول الأيام بقدر ما تستطيع الكفاءة لكي تلائم الأشخاص المعنيين. في بعض الأحيان فإن الصعوبات التي يواجهها الممثل توضع في الاعتبار، لكن الممثل في العادة لا يؤخذ رأيه خلال عملية التخطيط. ليس لدى الممثل في هذه النقطة أية سيطرة. هناك أشياء تقع في ظل سيطرتك، وهم ينتظرون قيامك بها عندما تبدأ العمل، وتذكر أن هناك أسبابًا لاختياري للقيام بهذا الدور بالتحديد.

المظهر

لقد تم اختيارك للدور لأن لديك مظهراً وطاقة محددين ، وهما الشيئان المتوقع منك أن تظهرهما. وإذا كنت تقوم بدور البطولة، فإن الإنتاج قام بالماكياج والملابس لك قبل أن تبدأ التصوير، لكن لا تذهب بمظهر يتعارض مع المظهر الذي يفترض أن تظهر فيه الشخصية. (إذا كانت الشخصية ذات شعر طويل مثلاً، فلا تقص شعرك قبلها - المترجم). إن ذلك سوف يمثل كارثة لشركة الإنتاج. من المؤكد أن هناك باروكات متاحة، لكنهم لم يضعوا ذلك في حسبانهم. إنك قد تعطل الإنتاج كله حتى يجدوا حلاً للمشكلة التي تسببت فيها.

إن هذا ينطبق أيضًا على وزنك وحالتك الجسمانية. إن الإجهاد قبل بدء التصوير قد يؤدى إلى أشياء غريبة فى جسدك. والدفاع الأمثل فى هذه الحالة أن تكون واعيًا لردود أفعالك الجسمانية تجاه الإجهاد. إذا قمت بالاسترخاء والتركيز خلال تلك الفترة، فسوف تساعدك على أن تكون فى البؤرة.

الأساس الداخلى

يجب أن تمر فى عملية استكشاف للحياة العاطفية لشخصيتك، وكيف سيتجسد ذلك فى تكنيكك التمثيلى. وكما ذكرت سابقًا فإن أية شخصية سينمائية لا تتوقف عن التطور، حتى يتم طبع الفيلم فى صورته النهائية. وكممثل، فإن المتوقع منك أن ترسى أساسًا قويًا وثابتًا لشخصيتك، وأن تقدم المتطلبات المحتملة التى سوف تعترض طريقك عندما تجسد الشخصية. إن هذا لا يتضمن فقط المشاهد كما تم وصفها فى السيناريو، ولكنه يتضمن أيضًا أى أفكار أخرى قد تأتى خلال العمل. وبمجرد أن تكون فى موقع التصوير، فإن المخرج سوف يريدك أن تكون قادرًا على أداء شىء يطلب منك، على نحو يمكن تصديقه وباعتبارك الشخصية. وإذا قمت بالتحضير، فسوف تكون قادرًا على البقاء مرنًا ومطواعًا لكل ما يُطلب منك، فى نفس الوقت الذى تحافظ فيه على ذهنك منفتحًا.

السيناريو

إن المتوقع منك أن تكون لديك معرفة دقيقة بالسيناريو، خاصة مشاهدك، وأن تحفظ سطور الحوار فى المشاهد المخطط لها التصوير اليوم، وأن تكون جاهزًا لأن تتذكر بسرعة أى سطور فى حوارك فى حالة إذا ما تغير جدول التصوير. وعلى عكس بروفة المسرحية، فإن تغيير الجدول فى موقع التصوير السينمائى يعنى أنك سوف تقوم بالدور على الفور. وإذا تم استبدال أحد مشاهدك بمشهد آخر، فإن عليك أن تكون قد

عملت على بقية السيناريو بما يكفى لأن تمثل أى جزء من دور خلال ساعة أو ساعتين بإخبارك بذلك.

وبالطبع فإنك يجب أن تكون جاهزًا فى الموعد الذى سوف تأتى فيه السيارة لتنقلك إلى موقع التصوير. وإننى أقترح عليك أن تستيقظ مبكرًا بوقت كاف حتى تقوم بنوع ما من التسخين البدنى. وأنا شخصيًا أفضل نصف ساعة من اليوجا غير الشاقة. إن هذا يجعل عضلاتى مفرودة، ومسترخية، وتنفسى منتظمًا. ثم أقوم بتسخين الصوت لمدة عشر دقائق أو خمس عشرة دقيقة، حتى يستطيع صوتى احتمال العمل طوال اليوم. إن كل شخص مختلف عن الآخر، لذلك قم بما تراه مناسبًا لتكون فى حالة راحة وهدوء، لكننى سوف أقول لك الآتى، أنا لا أكون فى أفضل حالاتى فى الصباح، وإننى أبدأ فى أن أكون حية مع المساء، وهذا هو السبب فى أننى أقوم بعملية التسخين بعملية قبل أن تأتى السيارة لتأخذنى.

طلب الحضور (الأوردر)

يتضمن طلب الحضور (الأوردر) الخطوط العامة لخطة التصوير خلال اليوم. (ملاحظة من المترجم: قد لا نجد بعض العناصر مطبقة فى شكل "الأوردر" عندنا). ولكل فرد من الفنانين والفنيين الأوردر الخاص به. فى مرحلة ما قبل إنتاج فيلم، يتم إعطاء كل المشاهد أرقامًا مسلسلة كما تظهر فى نسخة التصوير النهائية للسيناريو وإذا كان هناك مشهد شديد الطول، يمكنك إعطاؤه أكثر من رقم واحد، إذ يتم تقسيمه إلى أقسام يمكن تنفيذها. كما أن لكل شخصية فى الفيلم رقمًا، وهكذا فإن المشاهد، والممثلين المطلوبين فى كل مشهد، يتم تفريغ أرقامهم فى لوحة كبيرة فى شكل جدول فى مكتب الإنتاج. هذه اللوحة هى جدول التصوير المتوقع للفيلم كله. وهى ليست بالترتيب الذى وردت فيه المشاهد فى السيناريو النهائى، لكنها فى الترتيب الذى يرى قسم الإنتاج أنه الأفضل بالنسبة للتصوير. وقد يتغير هذا الجدول من يوم إلى آخر بسبب عدد كبير من العوامل. وفى كل مرة، عند اقتراب موعد نهاية التصوير، فإن مدير

الإنتاج يقوم بتقييم ما تم إنجازه فى هذا اليوم، وكيف سوف يسير العمل فى جدول اليوم التالى، وهكذا يتم تحديد أوردرات اليوم التالى.

إن مدى التزام أى فيلم بجدول الإنتاج يتفاوت من فيلم إلى آخر. والقاعدة العامة هى أن كل شىء يستغرق وقتًا أكثر مما كان متوقعًا. وهناك بعض المخرجين الذين يلتزمون بهذا الجدول بصرامة، كما هو مخطط له، ولا يغيرونه أبدًا. إن سيدنى لوميت من هذا النوع من المخرجين ويقول إن الأوردر هو إنجيله. لكن هناك آخرين يفتقدون السيطرة على الوقت، أو يواصلون التصوير بالرضا. لكن هناك أيضًا ملايين الأسباب التى تجعل فيلمًا يخرج عن الجدول، أسباب قدرية وأخرى تتعلق بعواطف البشر وأخطائهم. وفى أغلب الأحوال، يكون كل يوم تجربة جديدة يجب تقييمها والتخطيط طبقًا لما تم فيها.

ويحتوى الأوردر على المعلومات الآتية:

القسم الأول: معلومات عامة:

- رقم يوم التصوير (إذا ما كان هذا هو اليوم الرابع عشر - على سبيل المثال - من التصوير).

- اسم ورقم الهاتف المحمول للمخرج المساعد، الشخص الذى يمكن الاتصال به فى حالة طارئة.

- موعد التواجد فى موقع التصوير.

- موعد بدء التصوير الفعلى.

القسم الثانى: المشاهد:

- عنوان المشهد ووصف شديد الاختصار لما يدور فيه.

- رقم المشهد كما يظهر فى النسخة النهائية، ورقمه فى جدول الإنتاج.

- الشخصيات المطلوبة فى المشهد، مذكورة بأرقامها.

- عدد صفحات المشهد كما تظهر فى نسخة التصوير.

- مكان تصوير المشهد.

ويمكن للأوردر أن يحتوى على عدة مشاهد، قد يكون بعضها مشاهد داخلية، والأخرى خارجية، وهذه الأخيرة تعتمد على أحوال الطقس. وبالطبع فإن ترتيب تصوير المشاهد لا يسير تبعًا لترتيبها كما جاءت فى السيناريو، لكن الأمر يعتمد هنا على كون المشاهد التى سوف يتم تصويرها فى هذا اليوم تدور فى موقع تصوير واحد، تسهيلاً للإنتاج.

القسم الثالث: الممثلون:

- الممثلون المشتركون فى المشاهد التى سوف يتم تصويرها.

- الشخصيات التى سوف يقوم بها الممثلون المطلوبون فى الأوردر.

- الوقت الذى سوف يمر عليهم فيه السائق لأخذهم إلى مواقع التصوير.

- موعد التواجد فى قسم الماكياج.

- موعد التواجد فى موقع التصوير حيث تكون الكاميرا جاهزة لتصوير المشهد الأول.

وقبل أن يقف الممثل أمام الكاميرا، فإنه يجب أن يكون جاهزًا للكاميرا، وهذا يعنى أنه فى الماكياج والملابس المطلوبة، إن هذا يحدث بواسطة الأقسام المسئولة عن ذلك. والترتيب الطبيعى الذى سوف يمضى فيه الممثل هو: مرور السيارة عليه، الماكياج، الملابس، أمام الكاميرا.

القسم الرابع: الخلفية والاكسسوار:

- موعد وقوف بديل البطل أو البطلة أمام الكاميرا. إن هذا البديل يقف تحت مصابيح الإضاءة لضبط كل شيء قبل أن يقف الممثل أمام الكاميرا. إن هذا يحدث

بينما تكون أنت فى الماكياج أو الملابس، كما يقومون به طوال اليوم بعد بروفة الكاميرا/ التمثيل فى مكان التصوير. الممثلون يطلق عليهم "الفريق الأول"، والبدلاء هم "الفريق الثانى".

- موعد تواجد ممثلى الخلفية أو الكومبارس، الذين يتفاوت عددهم بين مشهد وآخر حسب طبيعة المشهد.

- الأكسسوارات الخاصة المطلوبة لأدوار البطولة.

- بعض المعلومات التقنية التى تتناول مواصفات الكاميرا، أو موعد التصوير فى ضوء الشمس للحصول على تأثير مطلوب. كما تذكر مكان تواجد الكومبارس عندما لا يكونون مطلوبين أمام الكاميرا. (مرة أخرى نشير إلى أن تلك هى المواصفات فى الأوردر فى صناعة السينما الأمريكية، وهى مختلفة تماماً عن شكل الأوردر عندنا، لكن المقارنة مفيدة على أية حال - المترجم).

القسم الخامس: طاقم الفنيين:

- وقت تواجد كل فرد من الفنيين فى موقع التصوير للبدء فى العمل.

- السائقون والسيارات التى تقل الفنانين والفنيين.

- وقت عرض اللقطات التى تم تصويرها خلال اليوم، وهى التى يراها أفراد محددون من الطاقم يحددهم المخرج.

القسم السادس: الجدول المتوقع مقدماً:

هذا هو الجدول المتوقع لعدة أيام قليلة قادمة، لاستكمال تصوير المشاهد التى تدور فى نفس مكان التصوير (خاصة إذا كان خارجياً).

إن كل فرد من الممثلين أو الفنيين يكون مطلوباً للعمل فى هذا اليوم سوف يتلقى الأوردر فى الليلة السابقة. وإذا كان هذا هو أول يوم لك فى موقع التصوير، فإن مساعد الإنتاج سوف يتصل بك قبل يوم أو أكثر ليخبرك بما فى الأوردر. لكن توقع أن

تحدث بعض التغييرات عما كان مخططًا له، وهو ما يعنى بالنسبة للممثل البدء فى العمل ثم بعض التوقف، إنهم قد يخبرونك يوم الثلاثاء أنهم يحتاجونك يوم الخميس للمشهد الفلانى، ثم يتصلون بك مساء الأربعاء ليقولوا لك إن كل شىء قد تأجل للأسبوع القادم، وإنهم يحتاجونك يوم الإثنين. إن ذلك قد يسبب الكثير من القلق، لكنه يكون وقتًا مناسبًا لكى تعود إلى كرسيك وتقوم بتدريبات الاسترخاء لكى تركز على ما هو مهم، وهو أن تقوم بأفضل عمل تستطيع أن تؤديه أمام الكاميرا، ولا تتورط بالقلق الذى يعترى توقعاتك. الأمر ببساطة أن تلك هى الطريقة فى عالم صناعة السينما: يستعجلونك دائمًا ثم يطلبون منك الانتظار.

الممثل والأوردر

دعنا نفترض أنك يا عزيزتى القارئة تقومين بدور زينة، دور البطولة فى هذا الفيلم المفترض، وأن اسمك هو روم كاللى. سوف تعرفين من المعلومات الواردة فى الأوردر ما هى المشاهد التى ستقومين بتصويرها اليوم، وترتيب تصويرها. سوف تكونين محظوظة إذا كان ترتيب التصوير هو نفس ترتيب تتابعها فى السيناريو، وهذا هو الأفضل بالنسبة للممثل الشاب لأسباب واضحة. سوف تعرفين أيضًا أن كل هذه المشاهد سوف يتم تصويرها فى مكان واحد، وهذا جيد أيضًا للممثل لأنه سوف يشعر بنوع من الواقعية والاستمرارية فى المكان، وهو دائمًا أمر يبعث على الراحة. سوف تعرفين من الأوردر أيضًا أنه سوف يتم انتهاء تصوير شخصيتك فى الموعد الفلانى لأنه موعد عرض اللقطات التى صُورت اليوم، وسوف تشاهدينها مع المخرج والفنيين المهمين. (وفى النظام الأمريكى – المترجم) سوف تعلمين أيضًا أنه لا بد من مرور اثنتى عشرة ساعة بين انتهائك من التصوير اليوم وبداية التصوير غدًا، علاوة على الاثنتى عشرة ساعة التى تفصل بين إعادتك إلى المنزل ثم أخذك منه، وهذا يعنى أن لديك يومًا كاملاً للراحة. وبالطبع فإن كل شىء قد يتغير فى لحظة لأسباب ليست فى سيطرتك، لكن ذلك يشكل جزءًا من متعة العمل.

وإذا كان هناك مشهد خارجى، فسوف يذكر الأوردر مدى اعتماد تصوير المشهد على أحوال الطقس، لأن المخرج يريد نوعًا ما من الضوء والسماء لهذا المشهد، ولأنه ليس هناك من سيطرة على الطقس فإن إتمام المشهد سوف يكون مجهولاً حتى اللحظة الأخيرة، فقرار التصوير سوف يؤخذ فى الساعة المقدرة إذا كانت ظروف الطقس مواتية.

لقد عملت مرة المخرج وودى ألين فى فيلم يدور فى العشرينات، مع فريق كبير من الممثلين. كان موعدنا فى الماكياج فى الخامسة والنصف صباحًا، وهو ما يعنى استيقاظى فى الثالثة والنصف عند الفجر. كانت هناك سلسلة من اللقطات الخارجية التى أراد فيها تصوير زحام على الشاطئ، وتشكيلات معينة من السحب فى السماء فوق المحيط. لقد انتظرنا أربعة أيام من أجل هذه السحب، وكنا فى كل يوم نصل إلى موقع التصوير، وتستعد الكاميرا، وننتظر، وفى نهاية اليوم نجمع أشياءنا، ويخبروننا أن نحضر غداً، وفى اليوم الرابع استطاعوا جمع شذرات المشهد معًا. لم يكن هناك من يشكو. كان الجميع مستعداً فى أية لحظة.

وبالنسبة للماكياج العادى والأزياء المألوفة، فإن الممثل يجب أن يضع فى حسابه أن ذلك سوف يستغرق ساعتين على وجه التقريب، وفى العادة فإن الممثلين الرجال يستغرقون وقتًا أقل من الممثلات.

قسم الماكياج

لا يجب أن يتم التعامل مع هذا القسم بخفة خاصة فى الأفلام الكبيرة. وهو أول قسم بين أقسام كثيرة يتعامل معه الممثل عندما يصل إلى موقع التصوير، وهو يتألف من المهام الآتية:

رئيس قسم الماكياج:

له الكلمة الأولى والأخيرة فى تصميم مظهر كل شخصيات الفيلم. إنه أحد الأفراد المهمين فى طاقم الفيلم، وهو على إطلاع بالطريقة التى يفترض أن يبدو عليها مظهر كل شخصية أمام الكاميرا. وهو يصمم الماكياج وطريقة تصفيف الشعر، ويشرف على أى مؤثرات خاصة: جروح، نتوءات وجه غريب قادم من الفضاء الخارجى، أطراف أو أعضاء صناعية، الخ. إن الماكياج شديد الأهمية فى المحافظة على استمرارية الزمن فى الفيلم وهو مسئول عن:

فنانو الماكياج المساعدين

مساعدون رئيس قسم الماكياج، يقومون بتنفيذ الماكياج الذى تم تصميمه على الممثلين. أحدهم سوف يكون موجوداً بالقرب من الكاميرا لكى يقوم بالرتوش بين الالتقاطات، وقد يكون هناك أكثر من واحد، تبعاً لعدد الممثلين خلال التصوير.

مصف الشعر

يقوم بتصميم طريقة تصفيف الشعر، وهو مسئول عن قَصَّة الشعر ولون شكل الشعر والباروكات والشوارب، الخ، لكل الممثلين. عادة ما يكون هناك مساعد أو اثنان، أحدهم سوف يكون بالقرب من الكاميرا للقيام بالرتوش بين الالتقاطات.

فنان ماكياج الجسم

مسئول عن الماكياج من الرقبة وحتى القدمين. إذا كان هناك لحم يظهر، ذراع عارٍ، ظهر عارٍ، ساق، فهذه الأشياء ينطبق عليها ماكياج الجسم. إن اللحم العادى

والعارى لا يظهر فى الصورة بشكل جيد تحت الإضاءة القوية، وتلك النغمات المضيئة للجلد التى تراها فى الأفلام تكون من العمل الدقيق لفنان ماكياج الجسم. على هذا الفنان أيضًا أن يضيف الوحل، والتراب، والدم، الخ (تبعًا للقطة).

مسئول المؤثرات الخاصة

تبعًا لاحتياجات السيناريو أو نمط الفيلم، فإن هذا الشخص يقوم بتصميم وتنفيذ الآليات المعقدة المطلوبة فى ماكياج المؤثرات الخاصة. إنه مجال مثير ويزداد أهمية فى صناعة السينما، حيث إن المزيد من المؤثرات الخاصة المعقدة أصبحت متاحة.

إن هؤلاء الفنانين سوف يكون لديهم فى ذهنهم نظام وترتيب وتصميم ماكياج وشعرك، وعليك أن تتركهم يفعلون ما يحتاجون إليه. إن عليهم أن يعملوا بسرعة وكفاءة حتى يكون الفنانون أمام الكاميرا فى موعدهم، ومع ذلك فإنهم – أثناء عملهم – سوف يثرثرون ويلقون النكات ويحافظون على الجو مرحًا. إنهم فى العادة يلتزمون بجملة نابليون الشهيرة للمسئول عن ملابسه: "ألبسنى ببطء، فأنا فى عجلة من أمرى".

وأنا شخصيًا أشتاق لمقابلة العاملين فى قسم الماكياج، فالوقت الذى أقضيه معهم يكون فى العادة طيبًا. إنهم قد يساعدون الممثل على الاسترخاء بطريقة تجعل الشخصية تتسلل إليك دون أن تدرى. وعندما ينتهون من العمل معك، فإنهم يكونون قد حولوك إلى شخص آخر: الشخصية. وبعد ذلك يرسلون بك إلى قسم الملابس لكى ترتدى الملابس المناسبة.

قسم الملابس

وهو يتألف من الآتى:

مصمم الأزياء

ربما تقابل مصمم الأزياء عندما ترتدى ملابس الشخصية، وهو مثل رئيس قسم الماكياج مسئول عن كل الأزياء التى يرتديها الممثلون فى الفيلم، ومعظم عمله – تصميم الأزياء – يتم بعيداً عن موقع الأزياء.

مشرف دولاب الأزياء ومساعدوه

وهم الأفراد الذين يقابلهم الممثل عند ارتداء ملابس الشخصية وهم مسئولون عن تنظيم الملابس والحفاظ عليها وصيانتها، بالإضافة إلى مساعدة الممثلين على ارتداء الأزياء فى موقع التصوير. وسوف يكون أحدهم بالقرب من الكاميرا للتأكد من أن الأزياء تحافظ على الاستمرارية فى الفيلم.

ولسبب ما فإن قسم الملابس يبدو أكثر كآبة من قسم الماكياج، ربما لأنه المكان الذى يتعرى فيه الناس ثم يرتدون الملابس، إنه مكان يتطلب الكياسة والذوق.

وإذا كان هناك العديد من المشاهد يتم تصويرها فى اليوم ذاته، ويحتاج كل منها إلى ماكياج وملابس مختلفين، فسوف تعود إلى هذين القسمين فى الوقت للقيام بتغيير الملابس والماكياج الذى يعد فيه الفنيون الكاميرا للمشهد التالى، بالإضافة إلى تحضير الكومبارس المطلوبين، وربما تصويرهم فى بعض اللقطات التى لا تحتاج وجودك.

وعندما تنتهى من التغيير، سوف يطلبون العودة أمام الكاميرا والتحضير للمشهد التالى بإجراء البروفات، ربما مع الكومبارس إذا دعت الضرورة. كما أن دوبلير الإضاءة سوف يقف بدلاً منك أمام الكاميرا لضبط الإضاءة بينما تأخذ أنت استراحة قصيرة (عشرين دقيقة أو نصف ساعة). بالإضافة إلى التوقف عن التصوير فى موعد الوجبة أيضاً. هل أنت ترى أن من المفيد أن يكون لديك دفتر للشخصية يمكن أن ترجع إليه، لكى يساعدك على تذكر ماذا كنت تريد أساساً أن تفعل فى كل مشهد.

وعليك أن تتذكر أن الكثير من مشاهد الفيلم يتم تصويره فى مواقع حقيقية، وسواء كان التصوير فى الأستوديو أو المواقع الحقيقية، فإن الفنيين المسئولين عن الماكياج والملابس سوف يكونون موجودين فى حالة استعداد للذهاب إلى أى مكان للتصوير. يجب أن تكون "غجريًا" فى أعماقك، لأن ذلك سوف يكون عاملاً جذابًا إلى حد كبير. ("الغجرى" هنا كناية عن القدرة على الارتحال إلى مكان، والعثور على المتعة فيه - المترجم).

الممثل وطاقم العمل (الفنيون)

خلال استكمالك للماكياج والملابس، قد تقابل أشخاصًا شبانًا فى حالة نشطة ومظهر متعجل على وجوههم. إنهم يصرخون فى كل مكان يذهبون إليه داخل موقع التصوير، وربما يصرخون فيك. هؤلاء هم مساعدو الإنتاج الذين يقومون بأعمال متنوعة فى الإنتاج. إنك كممثل سوف تقابل منهم بعض المرافقين، الذين ينقلون إليك المعلومات والرسائل: "المخرج يريدك أمام الكاميرا بمجرد أن تكون جاهزًا"، أو "مصمم الأزياء سوف يحضر ويريد من الممثل الذى يلعب الدور الفلانى أن يذهب أولاً إلى قسم الملابس لضبط الملابس عليه"، أو "نحن نريد الممثلين أمام الكاميرا بأسرع ما يمكن"، الخ. إنهم يرافقون الممثل من مكان إلى آخر، ونادرًا ما يقدمون أو يعرِّفون أنفسهم إليك، وقد يكون سلوكهم مثيرًا للضيق عند فنانى الماكياج والملابس المنظمين الهادئين.

سوف يكون مساعدو الإنتاج هم أول من سوف يقابلهم الممثل من طاقم العمل الذى يعمل بالقرب من الكاميرا، إنهم يقفون على الخط الفاصل بين مجموعة الممثلين وطاقم الفنيين. إن عمل طاقم الفنيين يحتاج إلى كثير من الجهد الشاق، وكل فرد منهم يعرف أين يقف فى التسلسل الهرمى للقسم الذى يعمل فيه، وللإنتاج ككل. إن طاقم الفنيين يعملون بشكل مضنٍ لتحضير المكان الذى سوف يقف فيه الممثلون أمام الكاميرا. إن كل شىء يتم عمله من أجل الصورة. وهناك خط فاصل محدد بين هؤلاء

الذين يعملون أمام الكاميرا وأولئك الذين يعملون خلفها. إن هذا يحدث فى كل الأفلام، بصرف النظر عن أسلوبها وميزانيتها والمخرج.

وعندما تكون جاهزًا للوقوف أمام الكاميرا، فإن طاقم الفنيين سوف يكون فى حالة عمل من حولك. وإليك قائمة ببعض الأقسام التى سوف تقابل الفنيين التابعين لها، لكى تفهم على نحو أوضح هؤلاء الذين يتحركون حولك وتدرك عملهم ومسئولياتهم الفعلية:

وحدة الإخراج

المخرج هو رئيس وحدة الإخراج. وأعتقد أننا جميعًا نعرف من هو المخرج، أما الكيفية التى يقوم بها بعمله فهى مسألة أسلوب. والمخرج أساسًا مسئول عن أن يأخذ السيناريو ليحوله إلى صور تصاحبها أصوات. والمخرج مشترك فى كل القرارات الإبداعية للفيلم، بدءًا من مرحلة ما قبل الإنتاج وحتى ما بعد الإنتاج. وهناك من يساعد المخرج فى عمله وهم:

مساعد أول المخرج

يعمل بالقرب من المخرج ومدير الإنتاج، ومسئولياته تشمل التأكد من أن التصوير يمضى بسلاسة، وإدارة الكومبارس فى تحركاتهم، والمساعدة فى توجيه الممثلين. وهو أيضًا مسئول على الإشراف على الكثير من الأعمال الورقية، مثل الأوردرات.

مساعد ثان المخرج

يساعد المخرج ومساعد أول المخرج، أساسًا فيما يخص النقل والتموين والمعدات، والأعمال الورقية.

مدرب الحوار

إذا كان الفيلم يتطلب أنماطًا معينة من الكلام أو اللهجة، فسوف يكون هناك مدرب للحوار ليشرف على اتساق نطق كلمات النص.

قسم التصوير

هذا هو طاقم الكاميرا الذى يقوده مدير التصوير.

مدير التصوير

هو المسئول عن الصورة فى الفيلم كله، وهو يختار المعدات والمعامل التى سوف تستخدم لتصوير الصورة، كما يقوم باختيار طاقم الفنيين الذين يعملون على الكاميرا. وهو مهم فى الفيلم مثل المخرج، ويجب أن يعمل الاثنان معًا حتى تصبح الصورة ناجحة.

مُشغِّل الكاميرا

يقوم بتشغيل الكاميرا التى تلتقط الصورة، وفى العادة فإن مدير التصوير له مشغل الكاميرا الذى يعمل معه دائمًا. وفى بعض الأحيان يقوم مدير التصوير بتشغيل الكاميرا بنفسه فى مشاهد معينة. وفى الأفلام ذات الميزانيات الضئيلة جداً أو بلا ميزانية يكون مدير التصوير هو مشغل الكاميرا.

مساعد أول الكاميرا

يساعد مشغل الكاميرا على ضبط البؤرة، وقياس المسافة بين الكاميرا وما يتم تصويره، كما يتأكد من أن فتحة الكاميرا نظيفة. هذا هو الشخص الذى سوف يقترب منك ومعه شريط القياس ويرسم لك العلامات التى تقف عندها. إذا كانت هناك مثل هذه العلامات، فيجب أن تلتزم بها بدقة كما لا تنظر إليها حتى لا تبدو كأنك تتعمد شيئًا مفتعلاً.

مساعد ثان الكاميرا

يضع الفيلم الخام فى خزانة الكاميرا، كما يقوم على نظافة وصيانة الكاميرا وأجزائها، وبعد التصوير يقوم بإخراج شريط السليولويد من خزانة الكاميرا.

قسم الكهرباء

يعمل هذا القسم تحت إشراف مدير التصوير. وفى الأفلام ذات الميزانية الكبيرة، خاصة عندما يكون موقع التصوير متسعًا ويحتاج إلى إضاءة لتصويره، فإن طاقم قسم الكهرباء يكون كبيراً.

رئيس عمال الكهرباء

المسئول عن الإضاءة التى يطلبها مدير التصوير للحصول على الصورة المطلوبة.

مساعد رئيس عمال الكهرباء

يتولى العناية بمعدات الكهرباء. لم أقابل امرأة تعمل فى هذه الوظيفة برغم أن من المؤكد أن هناك نساء تقمن بهذا العمل برغم أنه يطلق عليه بين أهل الصناعة "أفضل ولد".

عمال الكهرباء

مسئولون عن إعداد وتشغيل الكشافات الضوئية. ويكون عددهم كبيراً فى الأفلام ذات الميزانيات العالية.

قسم المعدات

مثل النجارين وعمال البناء. يقومون على بناء وتشغيل المعدات التى تحمل الكشافات الضوئية وتحرك الكاميرا.

رئيس قسم المعدات

يشرف على عمال هذا القسم، وينفذ تعليمات المخرج ومدير التصوير.

عامل الشاريوه

الشاريوه هو عربة ذات عجلات توضع فوقها الكاميرا لكى تتحرك أثناء التقاط اللقطة. فى العادة فإن العجلات تسير على قضبان لضمان نعومة الحركة. عامل الشاريوه ينصب هذه القضبان ويقوم بتحريك العربة، كما أنه المسئول أيضًا عن الرافعات (الكرين) التى تحرك الكاميرا.

عمال المعدات

يضبطون المعدات والأدوات التى يبنى بها رئيس قسم المعدات ما يريده المخرج ومدير التصوير.

قسم الصوت

مسئول عن الصوت فى الفيلم، وهذا يتضمن تسجيل حوار الممثلين، لكن جزءاً كبيراً من عمل هذا القسم يتم فى مرحلة ما بعد التصوير، لكن الفنيين من هذا القسم، والموجودين أثناء التصوير، هم:

مهندس مكساج الصوت أثناء التصوير

يكون فى مكان إلى حد بعيد من الكاميرا، ويضع سماعات على أذنيه، وأمامه لوحة مكساج الصوت. إنه يسجل كل الأصوات ويمزج مستوياتها أثناء التصوير. بالطريقة التى تحتاجها الصورة.

عامل ذراع الميكروفون

يكون هذا الشخص قريباً جداً من الممثلين فى حالة استخدام ذراع الميكروفون، والذى يتكون من ميكروفون معلق فى نهاية ذراع طويلة. المشكلات التى يواجهها هذا العامل، بالإضافة إلى ثقل الذراع، هو أن يجعل الميكروفون قريباً بما فيه الكفاية من الممثلين حتى يمكن تسجيل الصوت، لكن يجب ألا يظهر الميكروفون فى الكادر، كما يجب ألا يلقى ظلاً فى أى جزء من الكادر. كثيراً ما يضطر هذا العامل أن يستلقى على الأرض بين سيقان الممثلين أثناء تمثيلهم، لأن تلك هى الطريقة الوحيدة لضمان إنجاز العمل جيداً.

قسم الأكسسوارات

رئيس قسم الأكسسوارات

مسئول عن كل الأكسسوارات المطلوبة في السيناريو، بما في ذلك الأشياء التي سوف يستعملها الممثلون خلال القيام بأدوارهم.

المساعدون

يقومون بالعناية بكل أكسسوارات الفيلم التي يستخدمها الممثل. إن الممثلين يتعاملون مع هذه الأكسسوارات عندما يقومون بالتمثيل فقط، وبعد الانتهاء من التمثيل يقوم مساعدو الأكسسوار بحفظها أو استبدالها.

مشرف (أو ملاحظ) السيناريو

هذا عمل فائق الأهمية في أي إنتاج، وهذا الشخص مسئول عن تسجيل الملاحظات التفصيلية لكل "التقاطة" أثناء التصوير، بما يضمن الاستمرارية (الراكور). إنهم يسجلون في ملاحظاتهم المشهد، ورقم الالتقاطة، ووضع الكاميرا، ونوع العدسة المستخدمة. كما يسجلون أيضًا أي تغيرات في الحوار أو حركة الممثلين. إن مشرف السيناريو يلاحظ كل شيء يقوله الممثل أو يفعله، إذا التقطت كوبًا، أو مشطت شعرك بعيدًا عن عينيك، وإذا ما كانت هناك لحظات توقف أو تغيرات في الحوار تم إدخالها على النص. وهذه الملاحظات يتم إعطاؤها إلى الممثل في حالة أخذ التقاطات تغطية (لإصلاح التقاطة كان فيها خطأ ما على سبيل المثال). (أرجو أن يلاحظ القارئ أن هذه المهمة تقوم بها في العادة امرأة، يطلق عليها "فتاة الاسكريبت" حتى لو كان من يقوم بالعمل رجلاً - المترجم). لا تختلف معها في الرأي أو الملاحظات أبدًا، فهي موجودة طوال وقت التصوير.

المواهب

ذلك هو المصطلح الذى يطلق على كل من يقف أمام الكاميرا، حتى الحيوانات. لست متأكدة إذا ما كان المصطلح يتضمن سخرية ما، وهو ما يتطلب أن أحاول أن أتعقب متى بدأ استخدامه.

هناك العديد من الأشخاص فى موقع التصوير بالقرب من الكاميرا، كما يمكنك أن تدرك من القائمة السابقة، وبعضهم شديد القرب منك أثناء عملك بالمقارنة مع البعض الآخر. إن العديد منهم سوف يحدق فيهم مباشرة أثناء تمثيلك، والبعض سوف يقيِّم أداءك، والبعض سوف يراقبك ليتأكد من أن مظهرك يظل ملائمًا للمشهد، والبعض لملاحظة أى ظلال غير مرغوب فيها، والبعض ليتأكد من أنك تحركت فسوف تظل داخل الكادر وفى البؤرة الصحيحة لهذه اللقطة. وسوف يكون لدى كل منهم شىء ما يريد أن يقوله لك، وكل شىء على نفس القدر من الأهمية. إن زمن أدائك الفعلى فى أية لحظة سوف يكون مجرد بضع دقائق، أما معظم الوقت فسوف يقضونه فى تحضير كل شىء لهذه الدقائق المعدودة عندما تكون الكاميرا تعمل بالفعل.

إن الحاجة إلى الاسترخاء والتركيز واستخدام أكثر إيماءات الوجه رهافة سوف تصبح شديدة الوضوح عندما يطلبون منك أن تقف للمرة الأولى لضبط الكاميرا وإعداد الإضاءة فى أول مشهد خلال اليوم. إن كل ما قمت بإعداده لهذا المشهد يجب أن يدخل تحت عباءة توجيه المخرج. يجب أن تكون يقظًا إلى أسلوب ورغبات المخرج وطاقم الفنيين من حولك. يجب أن تشعر بما يريده المخرج منك. وأيًا ما كان يريد، وأيًا ما كان الإيقاع، وسواء كان الهذر أو الجدية يسودان، فيجب عليك أن تجد طريقة لكى تتلاءم مع وتتبع تعليمات المخرج. وحتى لو كنت تختلف مع القرارات الإبداعية للمخرج أو ذوقه الفنى، يجب عليك أن تحترم سلطته وتطيع طريقته. تلك هى الطريقة الوحيدة التى تستطيع بها أن تعمل.

في مقابلة مع عدد خاص بالسينما لمجلة "لوس أنجلوس" قالت جودى فوستر: "إننى أعتقد تماماً أن عمل الممثل هو خدمة المخرج... حتى لو اكتشفت بعد أسبوع أنه لا يعرف ماذا يريد ... أو إذا لم تكن تحب أسلوبه، فإن عليك أن تحافظ على خدمته... المخرج هو صاحب الرؤية فى الفيلم، إنهم يريدون أن تكون الحفلة بالطريقة التى يريدونها". إنك لن تعلم كيف يحب المخرج أن تكون حفلته إلا بعد أن تعمل معه فى موقع التصوير. تذكر فقط أنك مدعو إلى هذه الحفلة، إنك ضيف، ويجب أن تتصرف بشكل ملائم. لا توزع طاقتك هنا وهناك كيفما اتفق، فسوف تحتاجها فى اليوم التالى.

وفى الفصل القادم، سوف أصف لك بعض أوضاع الكاميرا والطرق التى يمكن بها تصوير المشهد، لكى أعطيك فكرة أفضل عما يمكنك فى تتوقع.

الفصل الرابع عشر

الموقع الساخن : إعداد الكاميرا الكلاسيكية

إن السير فى موقع التصوير للوقوف أمام الكاميرا يشبه السير فى منزل تحت الإنشاء. سوف تكون هناك أصوات "الشانيور" وصليل آلات معدنية، ورائحة خاصة دافئة تنبعث من مصابيح الإضاءة، وطنين أناس يتحدثون، وصوت آمر يصرخ، أو أحدهم يطرح سؤالاً مفاجئًا. إن البقعة الأكثر إضاءة فى هذا المكان هى التى تتوجه إليها كممثل ، إنها المكان الذى تتوجه له كل الأنظار والاهتمام، إلى حيث تم تصويب عدسة الكاميرا، ذلك هو المكان الذى سوف تقف فيه: الموقع الساخن.

إن منطقة التمثيل تقع داخل مكان التصوير، وهى جزء صغير من مكان أكبر، لأن طاقم العمل والمعدات يأخذون الجزء الأكبر. وبمجرد أن تخطو أمام الكاميرا، فإن مساعد الإخراج الأول سوف يضعك فى مكانك، وعندما تكون اللقطة على وشك الالتقاط من وجهة نظر طاقم الفنيين،عندما يكون كل شىء فى مكانه الصحيح، يخطو الممثلون أمام الكاميرا ويبدأون البروفة. إذا لم تكن قد قمت بأية بروفات سابقة، فقد تكون تلك هى المرة الأولى التى تقابل فيها زملاءك من الممثلين. إن لكل منهم طريقته المختلفة فى العمل والتعامل مع التوتر الناشىء عن توقع الأداء، لذلك كن ودوداً ودع الأمور تجرى بسهولة. لا تقلق بشأن التمثيل ولا كيف ستقوم به، ابق فى اللحظة. إنها لحظة عن قيامك بالتعود على الجو المحيط بك، ومقابلة أشخاص جدد.

التغطية

أعتقد أن من المفيد أن تعرف كيف تتم تغطية المشاهد السينمائية من خلال لقطات مختلفة، لكى تفهم البروفة فى موقع التصوير السينمائى. (يطلق أهل الصناعة السينمائية عندنا على "التغطية" مصطلح" الديكوباج"، وهو تفتيت المشهد إلى لقطات من زوايا وعدسات وحركات مختلفة - المترجم). إن اللقطة هى ما تقوم الكاميرا بتصويره من زاوية محددة، أو حركة بالكاميرا ذاتها، وهذه اللقطات المختلفة تؤلف الطريقة التى تصور بها الكاميرا مشهداً محدداً. إن ذلك يطلق عليه "التغطية" لأنه تم تغطية المشهد من خلال زوايا ومنظورات مختلفة. والقاعدة العامة هى البدء باللقطات العامة والواسعة، والمضى قدماً إلى لقطات أقرب وأصغر. والمخرج ومدير التصوير هما اللذان يتخذان هذه القرارات، ولا يأخذان رأى الممثل، لذلك فأنت لا تعرف أبداً كيف سوف تتم تغطية مشهدها حتى تكون قد دخلت موقع التصوير، عندئذ سوف يخبرونك ما عليك أن تقوم به. واليك قائمة ببعض اللقطات التى من المحتمل أن تستخدم تغطية مشهد.

-اللقطة الرئيسية - يتم تصوير المشهد كله منذ بدايته إلى نهايته بزاوية واسعة للكاميرا. سوف تتضمن هذه اللقطة كل الحدث، وأماكن وقوف وحركة الممثلين، والحوار فى هذا المشهد. وإذا كان المشهد طويلاً جداً، فيتم تصوير الجزء الأكبر منه.

-اللقطة التأسيسية - يتم التقاطها أيضًا بزاوية واسعة، عادة لتأسيس العلاقة بين الشخصية أو الشخصيات وما يحيط بهم.

-لقطة لاثنين - اللقطة التى تحتوى على شخصيتين فى نفس الكادر.

-اللقطة المتوسطة تظهر الشخصية فى الكادر من وسطها حتى أعلى. معظم اللقطاتالحوارية يتم تصويرها بهذه الطريقة.

-لقطة من فوق الكتف (يطلق عليها فى صناعتنا السينمائية "أمورس"- المترجم) - لقطة هى بين اللقطة المتوسطة واللقطة القريبة، يكون ظهر أحد الشخصيتين فى

مواجهة الكاميرا، حيث يكون جزء من كتفه ورأسه فى مقدمة الكادر بينما يواجه الشخصية الأخرى، التى يكون وجهها فى مواجهة الكاميرا. معظم مشاهد الحوار بين شخصيتين تتم تغطيتها بهذه الطريقة.

-اللقطة القريبة - الشخصية من الرقبة حتى أعلى، أو يكون الوجه فقط يملأ الكادر.

-اللقطة القريبة جداً - جزء من الوجه هو الذى يظهر فى الكادر.

-لقطة ماكرو - عنصر واحد من الوجه يملأ الكادر. عين، حسنة فى جانب الشفة. هناك عدسات جديدة تم ابتكارها حيث تسمح بالبدء فى تصوير اللقطة ماكرو، ثم تتحرك العدسة زووم أوت حتى تصبح زاوية واسعة بانورامية لكل الأشياء المحيطة.

-لقطة وجهة النظر - من منظور إحدى الشخصيات وتظهر ما تراه هذه الشخصية.

-لقطة دخيلة (إنسيرت)- عادة ما تكون لقطة لشىء موجود فى المكان، مثل كتابة على ورق أو كوب، ويتم إدخال اللقطة فى المشهد خلال المونتاج. عادة ما يقوم الفريق الثانى بتصوير مثل هذه اللقطات بدلاً من الفريق الأول للممثلين.(يستخدم فيها الدوبليرات بدلاً من الممثلين الأصليين - المترجم).

-لقطة الزووم - الكاميرا ثابتة بينما تقترب العدسة أو تبتعد.

-لقطة الشاريوه - الكاميرا تتحرك على عربة الشاريوه.

-اللقطة البانورامية - تتحرك الكاميرا من اليسار إلى اليمين أو العكس. (الكاميرا ذاتها لا تتحرك، إنها تتحرك فقط حول محور رأسى مثلما يحرك المرء عنقه لكى يلتفت يميناً أو يساراً - المترجم).

-لقطة التيلت - تتحرك الكاميرا إلى أعلى أو إلى أسفل. (مثل اللقطة البانورامية، الكاميرا لا تتحرك، إنها تتحرك فقط حول محور أفقى مثلما يحرك المرء عنقه لكى ينظر إلى أعلى أو إلى أسفل - المترجم).

إن الحركة الفعلية للكاميرا ووضعها فى مكان جديد يحتاج إلى الكثير من الوقت والإعداد. ولهذا السبب وبعد تصوير اللقطة الرئيسية، تتم تغطية المشهد من مكان واحد. إن المخرجين يفضلون الحصول على الكثير من التغطية لمشاهدهم، لأن ذلك يمنحهم اختيارات عديدة فى مرحلة المونتاج. وقد تتم إعادة تصوير نفس المشهد من أوضاع كاميرا مختلفة، بينما يتم تصوير اللقطات الأقرب خلال اليوم.

البروفة الأولى

فلنفترض أنك الممثل الملائم لهذا الدور، لذلك فإن لديك كل الذخيرة العاطفية والتكنيكية لكى تؤدى كل ما يُطلب منك.إن البروفة الأولى سوف تكون ضبط أماكن وحركة الممثلين وعلاقتها بالكاميرا والإضاءة. سوف يكون بقية الفنيين الرئيسيين يراقبون البروفة لمعرفة المتطلبات التى سوف يكون على أقسامهم توفيرها بمجرد اتخاذ قرار بشأن طريقة تصوير المشهد. إن لدى المخرجين درجات مختلفة من الأفكار المسبقة عن طريقة تصوير مشهدها، لقد ناقشوا ذلك مع الفنيين المهمين وربما استقروا على تخطيط ما لقائمة اللقطات التى سوف يتم تصويرها، ومع ذلك فإن القرار الأخير يتم اتخاذه عندما يقف الممثلون أمام الكاميرا وتحت الإضاءة ويبدأون فى بعث الحياة فى الشخصيات.

لقد كان هتشكوك رساماً بارعاً، وكان يقوم بالتخطيط البصرى الكامل لتصوير أفلامه قبل البدء فى التصوير الفعلى. لقد كان الفيلم الكامل يتم خلقه بعناية فى رأسه. وكان يقول إن التصوير هو أكثر الأجزاء مللاً بالنسبة له، لأن الفيلم كان قد اكتمل فى رأسه بالفعل، وكل ما تبقى هو أن يقوم بتصويره. لكن معظم المخرجين لا يقومون بالتحضير المسبق بهذه الطريقة. إنهم يستمتعون بالجانب الإبداعى والتلقائى من اكتشاف ماذا سوف يضيف الممثل إلى المشهد. لقد كان أحد أصدقائى الممثلين يعمل مع مخرج شهير جداً فى فيلم ذى ميزانية كبيرة، وحكى لى هذه القصة: عندما سأل صديقى المخرج ماذا يريده من مشهد ما، نظر إليه المخرج دون تعبير على وجهه وقال له: "كيف لى أن أعرف، لذلك السبب قمت باستئجارك!".

بالطبع فإن هذين مثالان متطرفان، فالمعتاد هو شىء بينهما. وذلك فى رأيى هو الجزء المثير من التمثيل للسينما. إن فريق الممثلين يأتى لمكان التصوير، الذى يكون قد تم إعداده وإضاءته. والآن يمنحون الممثلين مدى للحركة، وجو محيط بهم يعملون بداخله، ويطلبون منهم أن يقوموا بالمشهد. إنك داخل بقعة التمثيل تملك فى العادة الحرية الكاملة للحركة، والتمثيل، وتقوم بردود الأفعال التى تراها ملائمة. المخرج يراقبك ويضبط حركاتك ويعطيك الملاحظات. تقبل التعديلات التى تفهمها، وتساءل عن تلك التى لا تفهمها. قم بأداء المشهد مرة أخرى. إنه مشهد عاطفى، يجب ألا تقوم بالتمثيل بكل طاقتك: حافظ على المحرك دائرًا لكن لا تضغط على دواسة البنزين، فالكاميرا لا تدور حتى الآن. حتى تلك النقطة من العمل قد يتقبل المخرج الكثير من أفكار الممثل، ويجعلها ضمن بناء اللقطات فى المشهد وإذا كان ما أقترحه الممثل فيما يخص الحركة والتفسير والأداء يتلاءم مع حكاية القصة فإنه سوف يتم قبوله. إن كل مهارة فى الارتجال، وكل دقيقة قضيتها فى تطوير استجابتك الحسية الداخلية تجاه المؤثرات الخارجية، كل ذلك سوف يصبح مفيدًا الآن. إنك تقوم ببناء الواقع المتخيل الشخصية خلال هذه البروفة الأولى لضبط أوضاع وحركات الممثلين– يجب أن تكون على اتصال بما تفعل فى هذه اللحظة، لأن ذلك سوف يصبح اللقطة الرئيسية التى سوف تقاس عليها كل اللقطات الأخرى لتصوير المشهد.

وبعد أن يتشاور المخرج ومدير التصوير فى كيفية تصوير المشهد، يقومان بإعداد أماكن الممثلين والكاميرا والإضاءة بإعطائك العلامات التى تقف عندها أو تتحرك إليها، وهى على قطع صغيرة من الشرائط (نستخدم علامات الطباشير فى صناعتنا السينمائية – المترجم) ولا تراها الكاميرا، يجب أن تقف عندها فى لحظات معينة من المشهد. يجب عليك أن تنظم خطواتك حتى تقف عند العلامات دون أن تنظر إليها. إنها أحد العناصر المهمة فى العمل أمام الكاميرا. وإذا لم تكن معتادًا على ذلك، فإن حركتك سوف تبدو مزيفة ومفتعلة. تقبل ذلك فقط باعتباره جزءًا من العمل، وقم به بأفضل ما تستطيع، ولا تشعر بالهلع، وأعط تبريرًا لأية حركة داخل منطقة التمثيل الذى تؤديه.

الآن تم الاتفاق على أوضاع الممثلين وحركتهم داخل اللقطة الرئيسية، بعد ذلك يجب إجراء بعض التعديلات لضبط الإضاءات، كما سوف يضع فنيو الصوت فكرة عن كيفية تعاملهم مع الميكروفونات، وبعدها يجب أن تكون جاهزًا للتصوير. إننا نأمل أن تستغرق هذه التعديلات والضبط فترة قصيرة من الوقت، وإذا تطلبت فترة طويلة فإنهم سوف يستدعون الفريق الثانى (الدوبليرات) للوقوف فى مكانك، بينما يكون على الفريق الأول أن يستغل هذه الفترة فى استيعاب ماذا غير ضبط أوضاع الممثلين فى المشهد ويبدأون الاستعدادات للتمثيل أمام الكاميرا. إن الفريق الثانى كان يقف فى موقع التصوير بعيدًا عن الكاميرا، لكنهم كانوا يراقبون حركاتك ليقلدوها من أجل ضبط الإضاءة والصوت. قد تستغرق تلك الفترة عشرين دقيقة، أو تمتد إلى ساعة أو أكثر، تبعًا لمدى استعداد المخرج وكفاءة الفنيين.

إن إحدى الطرق التى أتبعها لتمضية وقت الانتظار هذا، فى أول يوم لى فى التصوير، هو لعبة العشر دقائق. إذا قالوا لى إن التصوير سوف يبدأ بعد عشر دقائق (ويبدو أن الجميعيفضل رقم عشرة)، انظر إلى الساعة لأعرف الوقت الآن، وعندما يبدأ التصوير انظر فى الساعة مرة أخرى، إن الفترة لن تكون أبدًا عشر دقائق، إنها عادة عشرون أو خمس وأربعون دقيقة. إن لعبتى هو أن أعرف ماذا يعنون حقًا عندما يقولون "عشر دقائق"، هل إذا قالوا ذلك فهل هم يقصدون فى الحقيقة ساعة؟ لقد عملت فى أفلام قليلة الميزانية، وكان ذلك يعنى دائمًا ساعتين.

تصوير اللقطة الرئيسية

عندما تحين لحظة تصوير اللقطة الرئيسية، سوف يقوم مساعد المخرج الأول باستدعاء الفريق الأول من الممثلين ليقفوا أمام الكاميرا. وسوف يطلب منك مساعد الكاميرا الأول أن تقف عند علامات محددة بينما يتم قياس المسافة بينك وبين الكاميرا، وقياس الإضاءة. سوف تجد أن شريط قياس المسافة ، وأداة قياس الضوء، يقتربان من وجهك. وسوف ينظر مساعد الماكياج إلى كل خطوط وجهك بحرص شديد، ويقوم

فنى الملابس بضبطها عليك، ويلمس مصفف الشعر شعرك لوضع بعض اللمسات. يجب عليك أن تركز على تعليمات طاقم الكاميرا، الذين يقومون بالتأكد من أن ما خططوا له سوف ينجح الآن فى إعطاء الصورة المطلوبة داخل الكادر. كن واعيًا وكيف تقع على وجهك، وكيف أن الحركات المحددة التى أخبروك بأدائها سوف تؤثر على سلوك الشخصية. تذكر أنك إذا تحركت خارج كادر الكاميرا فلن يتم تصويرك، فلن يكون مهماً مدى براعتك فى التمثيل إذا لم يتمكن أحد من رؤية ذلك.

سوف تتحرك من أجل بروفة كاميرا وإضاءة، للتأكد من أنك فهمت حركاتك، بعدها سوف يقول أحدهم "أوكيه، جاهزين". سوف يطلب طاقم التصوير من الفنيين الآخرين إخلاء الكادر والخروج خارج منطقة التمثيل حيث يقف الممثلون فى أماكنهم المحددة. سوف يتأكد المخرج مع مدير التصوير من أن الكاميرا جاهزة، ثم سوف يتغير الجو تمامًا.

قبل دوران الكاميرا، سوف تتم الخطوات التالية فى كل مرة.

- يصيح مساعد المخرج الأول: "سكوت"، ليسود الصمت الكامل فى المكان.

- يصيح مسجل الصوت: "سبيد"، لقد تم بدء تسجيل الصوت.

- يصيح مشغل الكاميرا: "رولينج"، إن الكاميرا تصور الآن.

- مساعد الكاميرا يأخذ الكلاكيت ويضعه فى مكان بدء اللقطة ويحدد عنوان ورقم اللقطة، ثم يخبط الكلاكيت.

- المخرج يصيح "أكشن"، تلك هى العلامة للممثل لكى يبدأ التمثيل.

- يتم تمثيل المشهد كما تم الاتفاق عليه فى البروفة، ويستمر التصوير والتمثيل حتى يقول المخرج: "كَتْ".

تلك هى الخطوات المتبعة فى تصوير اللقطة، أيًا كانت اللقطة. وهذه العملية تخلق جواً يمثل قواعد ثابتة بالنسبة للممثل.

- وضع الممثلين فى البداية يكون ساكنًا هادئًا. لا يقوم بإصدار أصوات أو التحرك قبل كلمة "أكشن".

- عندما ينطق المخرج "أكشن" تبدأ اللحظة على الفور. ليس هناك تسخين. إنها تبدأ فى لمح البصر.

- ابق دائمًا داخل تركيزك فى المشهد، واستمر فى تمثيلك حتى لو قمت بخطأ ما.

- ابق فى مكانك عند الوضع النهائى للمشهد، لكن استمر فى التمثيل حتى يصيح المخرج: "كَتْ". إذا لم تكن تعرف ماذا تفعل، استمر فقط فى التعمق فى اللحظة التى أنت فيها، استمر فى التفكير والتنفس ولا تتوقف إلا عندما تسمع "كَتْ".

- لا تتوقف أبدًا أو تنظر إلى المخرج إذا قمت بخطأ ما، كل ما عليك هو أن تستمر.

- لا تنظر أبدًا بشكل مباشر إلى عدسة الكاميرا، إلا إذا طُلب منك أن تفعل ذلك بشكل خاص ومحدد.

- إذا طلبوا منك أن تفعل شيئًا ما، مثل أن تنحنى إلى الأمام حتى خط محدد، توقف ثانيتين قبل أن تقول أى شىء، أو قبل أن تنظر إلى نقطة محددة عند وقت محدد، فقط افعل ذلك، حتى لو لم يكن لذلك معنى بالنسبة لك أو لا تعرف لماذا. إن هناك اعتبارات تقنية عديدة بالنسبة لاستمرارية الكاميرا لا تحتاج إلى أن تفهمها. إن جزءًا من عملك كممثل هو أن تضمّن معنى بشكل جمالى على كل ما يطلبونه منك. وبشكل أساسى، أيًا كان الأمر، "اجعله ينجح".

سوف يتم تصوير اللقطة الرئيسية مرتين أو ثلاثًا فقط، وفى كل مرة يصيح المخرج "كَتْ" يتوقف الجميع عما يفعلون، ليتبع ذلك مناقشة قصيرة حول السمات والمزايا التقنية للمشهد. إذا كانوا فى حاجة لإعادته، سوف يصيح مساعد المخرج الأول: "عُد إلى واحد" أو "كما كنت"، هذا يعنى أنك سوف تقوم بتصوير نفس الشىء بالضبط، مع إضافة التعديلات التى أخبروك بها. قد لا يهتم المخرج بالممثلين عند هذه

النقطة، وإذا لم ؟؟؟ أى شىء عليك أن تفترض أن ما قمت به صحيح. وعندما يرضى مشغل الكاميرا والمخرج عن اللقطة الرئيسية المطلوبة، فإنكم سوف تنتقلون إلى اللقطة التالية.

تصوير بقية المشهد

إننى أعرف أننى عندما أقوم بالتمثيل، فإننى أحاول دائمًا أن أُحسِّن ما أقوم بعمله، إننى أريد أن أذهب إلى ما هو أعمق، وأقوم بتوصيل ما هو أكثر. إننى أجد بصيرة جديدة فى المشهد، أو علاقة، أو حتى لحظة واحدة فى كل مرة أقوم فيها بإعادة المشهد أو جزء منه. إن طبيعة التكرار أو الإعادة فى التمثيل يلائم تمامًا عملية الاكتشاف، حتى لا تصبح الإعادة مجرد تكرار يثير الملل. إن التحدى هو أن تعيد خلق بعض العناصر من جديد مع كل إعادة. وعندما تقوم بالتمثيل فى فيلم، فإن لديك فى واقع الأمر فرصة لاكتشاف إمكانات خيالك الإبداعى، وقدرته على خلق لحظة جديدة شديدة الوضوح تفصح عن الشخصية فى كل محاولة. وفى كل مرة تؤدى فيها مشهداً، سواء تم إعطاؤك توجيهًا أم لا، فإن رغبتك الداخلية يجب أن تكون دائمًا أن تفعل ذلك بأقصى جهد وأفضل ما عندك. حاول دائمًا أن تجعل المشهد أكثر كمالاً واكتمالاً وإثارة للاهتمام مع كل إعادة للقطة.

دعنا نفترض أن اللقطة الرئيسية التى قمت بتصويرها سابقًا هى التالية:

مشهد ٤٨ – داخلى. حانة جو – نهار.

الوصف كما جاء فى الأوردر يقول إن البطلة زينة تصد مغازلات سامى لها. إن المشهد يمتد صفحة وربعًا كما جاء فى السيناريو. إذا كان مثل هذا المشهد يتم تمثيله على المسرح فإنه سوف يستغرق عشر دقائق، وذلك أكثر كثيراً مما سوف يستغرقه فى الفيلم النهائى، برغم أنه سوف يحتاج نصف يوم لتصويره.

أنت (بدءاً من هنا تقوم المؤلفة بمخاطبة ممثلة - المترجم) الممثلة التى تقوم بدور زينة، وفى السيناريو أنت تدخلين إلى البار مع أمك للتحضير لليلة السبت. يقف جو شقيقك خلف طاولة البار، وهناك زبون دائم يدعى سامى يلقى إليك ببعض العبارات الملفتة. أنت تخبرينه بمغادرة البار فيرحل. أنت تعلمين سطور حوارك. وفى البروفة وتصوير اللقطات الرئيسية، كل شيء كان غامضاً أصبح واضحاً. إنك تشعرين ببعض الثقة من أن ما قمت بتصويره فى التقاطتين للقطة الرئيسية كان جيداً.

لقد تصورت هنا قائمة ممكنة للقطات للطريقة التى قد يمضى بها المخرج فى ديكوباج (أو تغطية) بقية المشهد لإعطائك فكرة عن عدد المرات التى سوف تعيدين فيها المشهد أو أجزاء منه. سوف تدركين بسرعة أنك لو أردت التعمق فى الشخصية - ويجب أن تفعلى ذلك - فإن لديك فرصة هائلة لذلك.

قائمة اللقطات للمشهد ٤٨

كل اللقطات سوف تكون والكاميرا موجهة تجاه البار وفوق ظهر الزبائن. سوف تتم بروفة كل لقطة على حدة، مع إعدادات للإضاءة والصوت خاصة بكل لقطة. كما سوف يقوم الماكياج ومصفف الشعر ببعض الرتوش فى نفس الوقت. وبمجرد الانتهاء من تصوير اللقطة الرئيسية، فإن البروفة وإعداد الإضاءة لكل لقطة سوف تتم فى العادة على نحو أسرع، هذا إذا سارت الأمور على نحو أسرع، وإذا سارت على نحو ناعم وبدون مشكلات تقنية حقيقية. سوف تتم إعادة كل لقطة من ثلاث إلى ست مرات، لكن هذا تقدير متوسط، فربما احتاج الأمر إلى أكثر من ست التقاطات، وهذا أمر عادى بالنسبة لفيلم ذى ميزانية كبيرة.

- اللقطة الرئيسية (ماستر) - زاوية واسعة للمشهد كاملاً. جو يقوم على خدمة الزبائن على طاولة البار، ويثرثر مع بعضهم. سامى يجلس على كرسيه المعتاد عند نهاية البار. ألينا،أم جو، تأتى إلى طاولة البار للقيام بنوبتشية الليل. زينة، شقيقة جو،

تحضر لتعد زجاجات الخمر. يدور حوار بين جو وزينة وسامى، سامى يغازل زينة كالعادة، وفى النهاية تأمره زينة بمغادرة المكان. هناك ردود أفعال للزبائن. ألينا تقوم بعملها المعتاد. هذا هو المشهد كله من بدايته إلى نهايته دون توقف.

- اللقطة التأسيسية - زينة تقف عند الباب وتدخل البار. سوف تبدأ الكاميرا بزينة فى وضع ثابت عند الباب. هنا لابد أن تعرفى من أين أتيت، حتى لو لم يذكر السيناريو ذلك، وما هو شعورك حول حضورك إلى البار.

- لقطة بان - تتبع زينة فى دخولها إلى البار حتى تضم اللقطة شخصيتين.

- لقطة لاثنين - زينة وجو. يتناقش الاثنان حول العمل، حتى يزيد سامى من رذالته مع زينة. سوف تضم اللقطة البانورامية واللقطة لاثنين فى حركة كاميرا واحدة، وسوف يضم المشهد الحوار أيضاً. سوف تركز الكاميرا على الجزء العلوى من جسدى زينة وجو. كل الحركات يجب أن تطابق اللقطة الرئيسية، لكن التأكيد هنا هو على تفاعل زينة وجو وعلاقتهما الواحد بالآخر.

- لقطة من فوق الكتف - من فوق كتف سامى، تنظر الكاميرا إلى زينة. سوف يعاد المشهد كله من هذه الزاوية، بينما تكون زينة وحوارها فى البؤرة. تلك فرصة جيدة لإظهار واستكشاف العلاقة بين زينة وسامى، وشعورها تجاه ما يقوله. يجب أن تتطابق الاستمرارية مع اللقطة الرئيسية (الماستر) واللقطة لاثنين السابقة.

- لقطة قريبة - على زينة. حوارها مع جو، ثم بينها وبين سامى. تتضمن اللقطة رد فعلها تجاهه وهو يغادر البار. فى هذه اللقطة القريبة، سوف تظل زينة ثابتة فى مكانها وتلقى حوارها. فى الأغلب لن يقف جو وسامى أمام الكاميرا، بدلاً منهما سوف تكون هناك نقطتان تنظرين إليهما، بينما يأتى صوتاهما من مكان آخر. سوف يتكرر الأمر معهما فى لقطات قريبة لهما، تركز الكاميرا على كل منهما وأنت خارج الكادر.

- لقطة متوسطة - سامى يقترب من الكاميرا، يبدو عليه الضيق، ويترك البار. هنا سوف نرى سامى يجلس على النار وجسده منحنى بما فيه الكفاية تجاه الكاميرا

لكى نرى وجهه، لكنه سوف يبدو كما لو أنه زينة. سوف تكون زينة فى اللقطة فى الخلفية. لا يوجد هنا حوار مكتوب فى السيناريو، لكن يمكن ارتجال بعض الجمل التى تدل على رد فعل سامى وخروجه من البار.

من الممكن تمامًا عند هذه النقطة أن تستدير الكاميرا لكى تواجه الجانب المقابل من البار. لو حدث هذا فسوف تستغرق وقتًا طويلاً لإعداد الكاميرا والإضاءة، وتكون فرصة لإعطاء الممثلين استراحة بينما يقوم الفنيون بالتغييرات. سوف تتحرك الكاميرا إلى ما وراء طاولة البار، وتؤخذ اللقطات التالية:

– لقطة تأسيسية – الزبائن يتفاعلون مع جو بشكل عادى. هنا يقوم الممثلون فى أدوار الزبائن بارتجال بعض الحوار والتصرفات التى تطابق ما فعلوه فى اللقطة الرئيسية (الماستر).

– لقطة متوسطة – سامى يرى زينة تدخل البار، ويتتبع كل حركاتها. ليس هناك فى هذه اللقطة حوار لوقت طويل. إنها عن رد فعل سامى تجاه زينة. ومع ذلك فإن زينة لن تكون موجودة لأن الكاميرا موجودة خلف طاولة البار. يجب على الممثل الذى يلعب دور سامى أن يخلق (ويتخيل) زينة ويتبع حركاتها فى واقع متخيل. تنتهى هذه اللقطة بعد أول سطور حوار سامى.

– لقطة قريبة – حوار سامى مع زينة. زينة وجو خارج الكادر، يلقيان بحوارهما لسامى بينما يكمنان فى مكان ما بين مساعد الكاميرا وحامل مصباح الإضاءة.

– لقطة لثلاثة – ثلاثة زبائن وردود أفعالهم تجاه ثورة زينة (على سامى). إنهم ثلاثة رجال يجلسون عند طرف طاولة البار ويشهدون المشهد كله. إنهم سوف يتصرفون أمام الكاميرا كما لو أنهم يراقبون ما يحدث بين زينة وسامى. يجب أن تطابق حركاتهم ما فعلوه فى اللقطة الرئيسية.

– لقطة قريبة – رد فعل ديانا على المشهد، إنها إحدى زبائن البار، ويتم تصوير رد فعلها فى لقطة قريبة.

وهناك احتمالات وإمكانات أخرى عديدة غير تلك التى ذكرناها، إنه ليس إلا مثالاً افتراضياً لما يمكن عليه تصوير مشهد. وإذا كنت تلعب أحد أدورا البطولة، فإنك سوف تقوم بعمل كثير فى هذا المشهد، وسوف تكون فى حاجة إلى أساس قوى تقف عليه. فكل التحضيرات التى ناقشناها سابقًا سوف نحتاجها هنا، بما فى ذلك العمل الحسى على المكان، وربما أيضًا الاستبدال فى الجزء الخاص بالعلاقات. وكل اختيار تتخذه يجب أن تبعث فيه الحياة من خلال تكنيك الاسترخاء والتركيز. وسوف تكون فى حاجة إلى أن تكون طاقتك فعالة بكفاءة، لأنه لن يوجد وقت للراحة إلا فى فترة الغداء، وبعدها سوف يستمر العمل فى الجدول كما هو مخطط له. إنك سوف تجد الطريقة لعمل كل ذلك بما يناسب موهبتك، من خلال التجربة، والتجربة والخطأ.

إن هناك تركيزًا هائلاً على التفاصيل فى صناعة السينما، وهذا يتضمن عمل الممثل. يجب أن تكون متوجهًا بدقة إلى فحص إمكانات الشخصية بداخلك، لكى يكون لديك ما يكفى لتعطيه للكاميرا. وإذا كانت الكاميرا تقترب أكثر وأكثر منك ومن الشخصية التى تؤديها، فإنه يجب أن يكون لديك ما يضمن الانتباه فى ظل هذه العلاقة الحميمة بينك وبين الكاميرا. وإذا لم تكن هناك طبقات داخل الشخصية قمت بإعدادها أثناء التحضير، فإنها سوف تظهر أحادية البعد أو مسطحة وغير مثيرة للاهتمام كلما اقتربت الكاميرا أكثر. وإذا لم يكن هناك ما هو جديد. تقوم الكاميرا بتسجيله حتى تحول القصة إلى صور، فلماذا إذن نقترب من وجه الشخصية أساسًا لنجعله يملأ الكادر؟

ماذا تفعل فى حالة التحضير الخاطئ

فى بعض الأحيان تكون قد قمت بالتحضير الجيد لمشهد، أو هكذا تعتقد ذلك، لكنك عندما تواجه المخرج وطاقم العمل وبما فى أذهانهم، فإنك تجد أن توقعك عن الموقف كان مختلف تمامًا عن توقعهم.

إن الأفلام هى الوسيط الفنى الذى يتم فيه تصور الصورة مسبقًا. إن الأفلام تُرى فى الذهن مثل الحلم ثم يتم نقلها إلى الكادر. والممثلون يرون هذه الصور فى أذهانهم خلال قراءة السيناريو أو أثناء عملهم على شخصية. إن هذا يحدث بشكل تلقائى، ويؤثر على طريقة تحضيرك للشخصية. والوسيط الفنى للسينما يجعل من المحتم أن تتم عملية تصور هذه الصور، لأنه يصنع ذلك فى شكل كتابة السيناريو. ومع ذلك فإن رؤية الممثل ليست هى التى يتم نقلها إلى الكادر، بل رؤية المخرج ومدير التصوير. إذن كيف تتعامل مع رفض رؤيتك، أو مع الصدام الذى يحدث بداخلك عندما لا تمضى الأمور فى صورتها التى تصورتها؟ متى حدث أن ما رأيته بعين ذهنك ليست له علاقة مع ما يتم تقديمه لك؟

فلنأخذ مثالاً من أحد المشاهد فى الأوردر، المشهد رقم ٦٣ إنه المشهد الذى تم تعريفه بالعنوان ووصف الحدث له فقط، وليس هناك حوار. إنه ورد فى السيناريو على النحو التالى:

مشهد ٦٣ – داخلى. حانة جو – الغرفة الخلفية – ليل

زينة تشعر بالإجهاد والإحباط، تتسلل مبتعدة لكى تستجمع أفكارها.

فى عين ذهنك، وعندما كنت تقرأين السيناريو، رأيت أن الغرفة الخلفية فى هذا المشهد غرفة ضيقة تشبه مكتبًا فى حجم دولاب صغير. لقد تخيلت ذلك لأن المشهد تم وصفه باختصار فى السيناريو إلى درجة أنه يمكن أن يكون بسيطًا وسريعًا فى تصويره. لكن عندما رأيت موقع التصوير الذى سوف يتم فيه تصوير هذا المشهد، وجدت أنه غرفة واسعة ملحقة بالبار حيث تقام الحفلات. لقد تم إعداد ديكورها لتشبه صالة رقص عفى عليها الزمن. هناك نجفات معلقة، والجو كله يوحى بنوع من الثراء والخيال. إن التصرفات الممكنة فى هذا المكان المعقد لا يمكن أن تكون التصرفات التى قمت بتخيلها فى رأسك. للوهلة الأولى سوف تبدين كما لو أنك أصبت بالصدمة، إن المكان مختلف تمامًا عما توقعت، وأنت لا تدرين ماذا تفعلين. ثم تزداد الأمور سوءًا إذ يلتفت المخرج نحوك قائلاً: "إذن، ماذا تعتقدين، إنه جميل، أليس كذلك؟ كيف يمكن أن

نصور هذا المشـهد؟ هل عندك فكرة؟". كيف تستطيعين ضبط تكنيكك وتفسيرك على واقع المكان، وتلك الحرية المفاجئة التى ألقاها المخرج فى وجهك؟

على المبتدئين ألا يفعلوا أى شىء، فقط عليك أن تبقى فى اللحظة، وتستوعب المكان.

خذ أفكارك ومشاعرك، أنت الممثل، وأجعلها أفكار ومشاعر الشخصية فى هذا الموقف. استخدم مفهوم "هنا والآن". على سبيل المثال يمكنك أن تأخذ شعور كونك فى مكان ضيق ومقيد، وأنت الآن فى مكان جديد واسع ومثير للاهتمام لم تكن قد رأيته من قبل. إنك كممثل يواجهك مكان لم تفكر فيه من قبل، وأنت كشخصية تبحث عن شىء جديد. تمسك بهذه الفرصة والإمكانية. إذا وصفت الممثل والشخصية معًا وعشت اللحظة، فإن ورطة الممثل سوف تتحول إلى ورطة الشخصية. وإذا كنت قد تركت نفسك وحدها خلال التحضير، وسمحت لخيالك بالسلطة والحرية لكى يعمل داخل السيناريو، فإن خيالك سوف يكون موجوداً هنا لخدمتك، كما أنك لست وحدك فى هذه المحاولة، هناك طاقم كامل من المحترفين الذين يراقبونك باهتمام، بمن فيهم المخرج. الجميع ينتظر لكى يرى ما سوف تتنفسه فى هذا المكان لتبعث فيه الحياة فى القصة. إن الممثل لا يحتاج إلا إلى شرارة خيال إبداعى لكى يجعل الأمور تتدفق، وسوف يقوم الفنيون بصياغتها فى صور وأفعال.

أحيانًا ينظر الممثل ببساطة إلى مكان للمرة الأولى بعين الدهشة، والتساؤل، والصراع، وهذا قد يتولد عنه الحركات الضرورية. تذكر دائمًا القول المأثور بأن الصورة الواحدة تقول آلاف الكلمات. إن المخرج ومدير التصوير يفكران من خلال الصورة، لذلك أعطهما ما ينظران إليه. إن تعاونًا من هذا النوع يمكن أن يكون نقطة تحول فى الفيلم، وكشفًا لشخصية، وبصيرة للقصة ككل. وإذا لم يكن الممثل جاهزًا من الناحية العاطفية لكى يواجه شروط اللحظة، أكثر من أهمية ما تعنيه أو كيف سيتم التصوير أو على أى نحو سيتصرف الممثل، فإن ما سيفعله سيبدو هزيلاً وفاقداً للأهمية.

وعلى الجانب الآخر تمامًا يوجد الموقف المناقض، الذى يمكن أن يكون مذهلاً للممثل. إنك قد تكون مستعدًا عاطفيًا للمشهد، وتراه فرصة جميلة لكى تُظهر بشكل بسيط وجميل شيئًا ما عن الشخصية، وربما أيضًا وبشكل مجازى، شيئًا ما عن الفيلم كله. إن صالة الرقص المهملة تثيرك، ليتدفق خيالك فى اللحظة التى ترى فيها هذه الصالة. إنك تشتاق إلى أن تقف أمام الكاميرا فى هذه اللحظة.

ومع ذلك فإن المخرج لا يرى المشهد بهذه الطريقة، إن المكان ليس إلا خلفية لهذه اللقطة الانتقالية، إنه يراها سريعة وواضحة: تدخل زينة، إنها متعبة، تجلس وحدها، وتضع رأسها بين كفيها - إننا لا نرى وجهها - ثم قطع، وكفى. قد يكون هذا محبطًا بالنسبة للممثل، إنه عكس الموقف الأول، لكن نفس القواعد يتم تطبيقها هنا، استخدم "هنا الآن" وعش اللحظة. مرة أخرى خابت توقعاتك، وتشعر بالإحباط. إن هذا قد يكون ملائمًا لكى تلعب المشهد برؤية المخرج. إن مفتاح استخدام تحضيرك لأى موقف سينمائى هو تحول الحقيقة الشخصية الخاصة بك إلى المتطلبات الفورية للحظة فى هذا المشهد. اترك نفسك للموقف، وابق مسترخيًا، ابق فى اللحظة.

فى بعض الحالات النادرة، يمكن للممثل أن يغير رأى المخرج إذا وافق مدير التصوير على رأيك، لكن يجب أن تكون حريصًا فى هذا الصدد، لا تعط المخرج أبدًا أى انطباع بأنك تحاول أن تخرج فيلمه، فهذا سوف يسبب مشكلات هائلة. ومع ذلك فقد يأتى الإلهام للمخرج، ليرى فجأة الأشياء بطريقة معينة تضىء أفكاره. إن أغلب المخرجين يقولون إنهم يريدون ممثلين وفنيين يقومون بالإلهام على نحو دائم، وهم يؤكدون أنهم يحلمون بمثل هذه اللحظات، لكن الحقيقة أنه عندما يحدث ذلك، عندما يأتى الإلهام من مصدر آخر ويكون مضادًا لرؤية المخرج الأصلية، وتحت ضغوط التصوير، فإن المخرجين العظام بحق هم القادرون على الانفتاح لأى إلهام آخر. إنك لن تستطيع أن تعرف أبدًا كيف سيكون رد فعل مخرجك حتى تحين اللحظة.

إن هناك عددًا لا يحصى من الاحتمالات لما قد يحدث فى موقع التصوير، ولقد قدمت فقط بعضًا منها. الحقيقة أنه لا يوجد أحد، لا المخرج ولا المنتج، ناهيك عن

الممثل، يمكن له أن يتوقع ما سوف يحدث عندما يجتمع الجميع للعمل فى تصوير الفيلم. إن الممثلين هم الذين نراهم فى النهاية بعد أن يكتمل الفيلم، والعين الماهرة الخبيرة وحدها هى التى تستطيع معرفة من المسئول عما صار إليه الفيلم. وأياً من كان المسئول الحقيقى، فإنها دائماً تقع على عاتق المخرج، لأنه القائد لكل المشروع.

وبمجرد انتهائك من تصوير دورك، فإنك تعود إلى المنزل، بينما يستمر العمل فى الفيلم فى مرحلة ما بعد الإنتاج. والمرة التالية التى سوف ترى فيها عملك ربما تكون حفلة الافتتاح أو فى عرض خاص لممثلى الفيلم والفنيين. قد تجعلك النتيجة النهائية فى حالة مفاجأة، جيدة أو سيئة. وفى حالات خاصة، يسمح للممثلين أن يروا اللقطات اليومية، وتلك مهمة صعبة أخرى إن لم تكن معتاداً على رؤية نفسك والأخطاء التى قد تقوم بها . وفى الفصل التالى، سوف أتحدث عما يمكن لك أن تتعلمه حول تمثيلك، من رؤية نفسك على الشاشة، وكيف تجعل ذلك يؤثر بشكل إيجابى على عملك فى المستقبل كممثل، سواء أحببت نتيجة ما رأيت فى لقطاتك اليومية أم لا.

الفصل الخامس عشر

مشاهدة اللقطات اليومية والفيلم النهائى

لديك حلم عندما تمثل فى الأفلام، حلم بصورتك على الشاشة، أنت فى صورة أكبر من الحياة وتحتوى على رسالة من المشاعر عليك أن تعبر عنها. فى بعض الأحيان تكون الصورة شديدة الوضوح فى ذهنك، وأحياناً تكون ظلاً أو مجرد وميض من شىء تحاول أن تفهمه. قد تكون جزءاً من ذاتك تشتاق إلى أن تحتضنه، أو جزءاً تريد أن تتخلص منه، كأنك تطرد روحًا شريرة. وأيًا ما كانت هذه الصورة، فإن هذه الصورة الحلم قد تظهر أو لا تظهر على الشاشة عندما ترى نفسك لأول مرة وأنت تمثل فى السينما. إن هذا السعى إلى تلك الصورة هو الذى سوف يجعلك تعود المرة بعد الأخرى لتمثل أمام الكاميرا، لتبحث دائمًا عن إشباع بعض الرغبة فى أن ترى ذاتك على الشاشة، وبرؤية هذه الصورة فإنك تأمل أن تعرف من أنت.

وعندما تكون فى بداية العمل فى التمثيل السينمائى، فإننى أعتقد أنك تبحث عن شىء فى ذاتك تعتقد أنك سوف تجده فى صورتك على الشاشة. إن هذه الصورة سوف تريك شيئًا موجوداً كشىء غامض فى أعماق ذاتك. إن فهم هذه الرسالة هو الكشف وخيبة الأمل فى الفرجة على نفسك وأنت تمثل فى الصورة المعروضة على الشاشة.

اللقطات اليومية

المصطلح الخاص بها "راشيز" يأتى من أن المعمل يقوم "بسرعة" بطبعها فى ليلة واحدة لكى يراها المخرج وبعض أفراد طاقم العمل فى اليوم التالى لتصويرها. تكون النسخة خشنة وغير دقيقة، وأحيانًا تكون صامتة أو ذات صوت ردىء. ويوجد فى المعمل صالات عرض صغيرة يأتى إليها أفراد العمل بعد يوم التصوير وهم عادة فى حالة إنهاك. ومرة أخرى تتغير سرعة إيقاع العمل من النشاط فى أداء عمل ما إلى التركيز فى الفرجة والتقييم.

يجب على المخرج ومدير التصوير مشاهدة اللقطات اليومية (التى يطلق عليها أحيانًا "ديليز")، للتأكد من حصولهما على ما كانا يريدانه خلال التصوير. وسوف يوجد أيضًا رئيس كل قسم، كل منهم يراقب العمل الخاص به والمسئول عنه. فالمسئول عن الديكور ينظر له، وكذلك فنان الماكياج، ورئيس عمال الكهرباء، مع مدير التصوير والمخرج اللذين يراقبان كل العناصر. إنهم سوف يرون الالتقاطات المتعددة لكل لقطة، ليتم الاختيار بينها من خلال المناقشات بينهم، بينما يأخذ المونتير بعض الملاحظات. إنه جو من التركيز الحاد، والجميع يراجعون ويقيّمون ما قاموا به، وما يجب عليهم إعادة تصويره، كيف سيمضى العمل فى الفيلم.

إنه قد يكون جوًا من الراحة والبهجة إذا كانت الأشياء تسير على ما يرام، ويبدأ الفيلم فى النمو. وربما يكون جوًا من الإحباط المتوتر إذا اتضح إن ما تصوره شديد الوضوح خلال التصوير لم يتحقق على الشاشة. ففى نهاية الفيلم، لا تكذب أبدًا. وعند هذه النقطة من العملية، يعرف المخرج ومدير التصوير وحدهما ماذا كانا ينويان إنجازه فى كل لقطة، وإذا ما كانت هناك التقاطة محددة تفى بما كانا يريدانه.

إن جزءًا من الشريط السينمائى لا يوجد فى فراغ، إنه يجب أن يتلاءم مع ما يسبقه ومع ما يأتى بعده. إن التقاطة ما قد تكون مدهشة فى حد ذاتها، لكنها لا تتلاءم مع تعاقب الصور الذى هى جزء منه، وإذا لم تتلاءم مع الغرض المخطط لها فى الفيلم

فإنه لا يمكن استخدامها. إن الاستمرارية، والتوقيت المضبوط، والاعتبارات التقنية، والحدث الدرامي، يجب أن تتلاءم جميعًا مع رؤية الفيلم النهائي. إن هناك الكثير من الأفلام التي تتغير بشكل جذري عندما تشاهد اللقطات اليومية - فقد يكتشف المخرج أن شيئًا آخر ينبثق أمامه، شيئًا مختلفًا عما كان يتصوره. وقد يقرر أن يغير خططه المستقبلية ليتواءم مع هذا الجانب الجديد من القصة. إنها يمكن أن تكون تجربة خلاقة مدهشة في أفضل الأحوال، لكنها يمكن أيضًا أن تتسبب في كارثة واضطراب إذا كان ما يولد في اللقطات اليومية لا يمكن تضفيره مع نسيج الفيلم النهائي.

الممثل واللقطات اليومية

إن رؤية الممثل للقطات اليومية هي عادة مكتسبة، وهناك العديد من الممثلين لا يريدون أن يروها على الإطلاق. إنهم يشعرون أن مشاهدتها سوف تجعل أداءهم مغرقًا في الوعي بالذات، ومع ذلك فإن هناك آخرين، خاصة النجوم، يطلبون رؤيتها ويضعون ذلك كشرط مكتوب في العقد. إنهم يريدون الحفاظ على جودة عملهم، وإعطاء رأيهم في الاتجاه الذي يمضي فيه الفيلم. والنجوم أصحاب الشهرة الفائقة هم الذين يستطيعون وحدهم اكتساب هذا الوضع.

لكن الكثيرين من المخرجين يشعرون أنه لا مكان لهم في رؤية اللقطات اليومية. إنهم يشعرون أن ذلك يزيد من ذاتية الممثل، ويقلل من سلطة المخرج في السيطرة أو التحكم في الأداء. وهذا يعتمد على الممثل إذا ما كان هذا صحيحًا، وفي هذه الحالة فإن رؤية الممثل للقطات اليومية قد تؤدي إلى مشكلات في موقع التصوير في الأيام التالية. وبالطبع فإن هناك استثناءات لكل قاعدة، وكل علاقة بين الممثل والمخرج مختلفة، فقط يطلب منك المخرج أن تشهد اللقطات اليومية، أو أنك قد تطلب منه السماح لك بذلك، وقد تحصل منه على هذه الميزة.

إذن، ما هو السبب فى أنك تريد أن ترى اللقطات اليومية، إذا لم تكن لك سلطة اتخاذ قرار بشأن تطور العمل فى الفيلم؟ هناك أسباب عديدة. أولها هو أنك تستطيع أن تستفيد استفادة كبرى من مشاهدة الالتقاطات العديدة لعملك، لتصبح معتاداً على هيئتك ومظهرك على الشاشة. وإذا لم تكن علاقة متطورة بحق مع صورتك على الشاشة، فإن ذلك قد يكون ضاراً أو حتى معوقاً لمستقبلك فى التمثيل السينمائى. ففى بعض الأحيان تكون صورتك الذهنية عن نفسك شديدة الاختلاف عما تكتشفه عندما ترى صورتك على الشاشة. أنا لا أتحدث عن تكنيكك الآن، إننى أتحدث ببساطة عن حضورك السينمائى وما يعطيه.

فى أول مرة رأيت فيها نفسى على الشاشة كان لدى شعور غريب من الصعب أن أصفه إنه يشبه رؤية شخص ما فجأة وهو شديد القرب منى بينما اعتدت أن أراه من على بعد، كأننى أقابل غريباً مألوفاً. إنه يشبه الوقوع فى حب شخص من المحرم علىّ أن أحبه، برغم أننى أعلم أننى فى تلك اللحظة سوف أسمح لنفسى بالوقوع فى حبه. ومن الصعب أن أعترف بذلك بصراحة، لكننى أحببت نفسى، أو بالأحرى أحببت الذات التى رأيتها تتحرك داخل الصورة على الشاشة، الذات التى لم أكن رأيتها من قبل إلا بنظرة خاطفة، وأنا لا أعلم أبداً بشكل يقينى موجودة حقًا. والآن وأنا أراها، أمامى على الشاشة، كأننى أفتح باباً سوف يغير حياتى إلى الأبد. لقد كانت بداية علاقة حب عابرة كان علىّ أن أسعى إليها، ومثل أية علاقة ذات طبيعة قوية مثل هذه، فإنه يجب التعامل معها بحرص، لأنه فيها أشياء جميلة، وألغاماً.

إن هذه العلاقة مع الذات تتلاءم مع منطقة التمثيل. ومثل أية علاقة فإنها تحتاج إلى الانتباه والمهارة لكى تبقى حية وصحية. إن الفرجة على اللقطات اليومية لعملك يمكن أن تكون أداة ممتازة لتجديد عملك، طالما تستطيع أن ترى نفسك فى الكادر الصحيح للذهن. إن نفس التكنيك لتقييم عملك بعد أن تؤدى تدريباً يمكن الآن استخدامه لتقييم نفسك فيما تراه من عملك فى اللقطات اليومية. إنها فرصة مدهشة، لأنك ترى نفسك تعيد نفس الأفعال والمشاهد مرة بعد أخرى، بالإضافة إلى أنه يمكنك

أن تتعلم أن تلاحظ وتراقب عملك وأنت منفصل عن ذاتك. تستطيع أن تتعلم أن تكون موضوعيًا، على الأقل بدرجة ما.

ولتطوير مهارة الملاحظة والمراقبة الموضوعية البناءة لصورتك على الشاشة، يجب أن تقبلها أولاً على ما هى عليه، وأرجو أن تحدث علاقة حب مع هذه الصورة كما حدث معى، بأكثر معانى الكلمات إيجابية. إن هذا لا يعنى أنك سوف تندمج بشكل ذاتى مع مظهرك، أو تصبح مفتونًا ومبتهجًا بنفسك. إنه يعنى أنه من خلال قبول صورتك على الشاشة، يمكن أن تبدأ دائمًا من جديد. إن ذلك يساعدك على أن تنتقد عملك بشكل بناء. وبدون هذا القبول المحب، فإن من الصعوبة الشديدة أن تكون ممثلاً سينمائيًا على الإطلاق، ويكون من شبه المستحيل أن تقيم عملك التمثيلى.

فى تقييم أدائك فى اللقطات اليومية فى الفصل الثانى عشر، ذكرت أن مزايا أدائك فى أفلام الطلبة هو أن الفرصة ستواتيك لكى ترى اللقطات اليومية أو النسخة الأولى من الفيلم. لكن من عيوب أفلام الطلبة هو أن جودتها التقنية لا ترقى فى الأغلب إلى المستوى الاحترافى، وربما تم تصويرك فيها فى الإضاءة غير المناسبة، وربما كان من الصعب أن تقيم نفسك فى هذه الحالة، خاصة أنه لا توجد تغطية كافية لمشهد (لقطات من زوايا متعددة وأحجام مختلفة). وكقاعدة عامة فإنك لن تواجه هذه المشكلة فى الأفلام الاحترافية. لذلك فإن تقييم عملك فى سياق الفيلم الكامل يصبح ممكنًا فى حالة الوعى بالإضاءة والديكوباج، وليست مجرد نتيجة لافتقاد الخبرة.

وأيًا ما كان الأسلوب أو مستوى اللقطات اليومية التى تشاهدها، فإن هناك طريقة لتحليل ملاحظاتك ومشاهداتك لكى تكون دقيقًا وبناءً على نحو خلاق. وصدق أو لا تصدق، فإن أفضل مكان تبدأ منه هوالاسترخاء والوجه.

الوجه

أول شيء تنظر إليه هو إذا ما كان هناك توتر خفي في الوجه. راقب وجهك واسأل نفسك الأسئلة التالية:

– هل العينان ترتعشان أو ترتجفان، خاصة في القطات القريبة؟ إن التوتر في منطقة العينين يسبب هذه المشكلة، وسوف ترى سريعًا لماذا يجب أن تتخلص منها: إنها تسبب تشتيت الانتباه على الشاشة. إن هناك قدرًا هائلاً من الضغوط تشعر بها خلال تمثيلك أمام الكاميرا، خاصة إذا اقتربت الكاميرا من وجهك. ومشكلة رمش العينين قد تأتي ببساطة لأنك لم تمنح الكثير من الانتباه الواعي لاسترخائك كما يجب أن يكون. والسبب الآخر هو أنك تفاديت شيئًا ما حول اللحظة، وأنك لم تواجهها مباشرة. إن كونك مباشرة خلال تمثيلك أمام الكاميرا ليس سمة من سمات الشخصية، إنه التزام تجاه اللحظة الدرامية.

– هل هناك مناطق في الوجه تتقلص أو ترتعش أو تبدو متخشبة؟ إن تلك هي نفس مشكلة التوتر في المثال السابق. إن تركيزي يسكن في منطقة ما من الوجه. يمكنك أن تلاحظها في جانبي الفم، في الحاجبين، أو في موضع الذقن. إنها بسبب عدم الاهتمام بعملية الاسترخاء خلال التصوير، وعدم لقاء اللحظة بشكل مباشر.

– هل أنت خجول أمام الكاميرا؟ هل تدير رأسك في الاتجاه الخطأ تجاه الكاميرا لكي ترى ماذا يحدث فوق وجهك؟ إنها ظاهرة غريبة، لكن هناك الكثيرين من الناس الودودين وأصحاب الشخصية الجذابة يتصفون بالخجل أمام الكاميرا، ويحدث هذا في الأوقات غير الملائمة تمامًا. في البداية يكون مجرد فقدان الخبرة هو الذي يتسبب في أنك لا تتحرك بالاختيار الأفضل من الناحية الفوتوغرافية. والقاعدة العامة هي أنه إذا كنت تستطع رؤية العدسة فإن العدسة تستطيع رؤيتك، وعندما تقوم بالتمثيل في لقطة لاثنين، أو لقطات متوسطة، أو لقطات أوسع، فإن لديك اختيارات متعددة للحركة. وعندما تتفرج على اللقطات اليومية، لاحظ إذا ما كنت دائمًا تحرك رأسك بطريقة تبدو طبيعية في المشهد، وفي نفس الوقت يظهر التعبير على وجهك.

- هل تستفيد من الإضاءة لصالحك؟ إن ذلك يحتاج إلى بعض الممارسة، لكن من المؤكد أن التمثيل للسينما هو أن تجد طريقة لكى تستفيد من الإضاءة دون أن يلاحظ أحد ذلك إن تحريك رأسك ربع بوصة قد يؤدى إلى فرق هائل. إن هذا ينجح مع كونك لا تخجل من الكاميرا . يجب أن تستطيع الكاميرا رؤية وجهك. ولكى تطور هذه المهارة، فإننى اقترح عليك الذهاب إلى المتاحف، والتطلع إلى لوحات الأساتذة القدامى، رامبرانت، وفيرمير، وكارافاجو. إن اللوحة تشبه كادراً سينمائيًا، ودراسة الكيفية التى قام بها الفنانون ببناء المعنى من خلال الضوء سوف تفيدك فى فهم الإمكانيات عندما تمثل داخل كادر الصورة السينمائية.

- عندما ننظر إلى عينيك، هل هما فى البؤرة وتنظران إلى شكل محدد، أم إنك تحدق بشكل خال من التعبير؟ لو كانت عيناك خاليتين من التعبير، فإن هذا يعنى أن انتباهك قد تشتت فى هذه اللحظة، وأنه لا شىء يحدث بداخلك، ومادام ليس هناك هدف من تلك اللحظة المحددة، فإنك سوف تبدو ميتًا أو تشبه الزومبى (الموتى الأحياء)، لذلك يجب دائمًا أن يحدث شىء فى عينيك. وإذا كنت تستطيع التحديق بعينين معبرتين، دون أن ترتعش الجفون، فإنك تستطيع أن تحرك عينيك فى أى اتجاه دون ارتعاش الجفون. كانت الممثلة بيتى ديفيز أستاذة فى هذا المجال، وبرغم أن أسلوبها الميلودرامى فى التمثيل لم يعد معاصراً، فإن من الممتع أن تراقبها لتدريس تكنيك العينين عندها.

- عندما ترى وجهك على الشاشة، هل تستحوذ عليك طريقة مظهرك؟ هذا أمر مهم، لأنه إذا زاد الغرور فإنه يمكن أن يدمر الممثل. إن لدينا جميعًا بعض السمات الجسمانية التى لا نرضى عنها، لكن عندما ترى لقطاتك اليومية، لا تتورط فى تلك الجوانب من ذاتك التى تكرهها. لقد حبتك الطبيعة بهذه السمات لكى تجعل وجهك متفردا. إن أكثر شىء تكرهه قد يكون أفضل ما عندك، لأنه عندما نأتى للمظهر فإننا نكون أسوأ حكام على أنفسنا. تذكر أن ما تكرهه حول مظهرك قد يكون الشىء ذاته الذى جعلك تحصل على العمل. تقبل شعورك حول مظهرك، وتقدم، وركز على الأشياء التى تستطيع تغييرها فى أدائك.

التنفس والصوت

عندما تراقب عملك فى اللقطات اليومية، من السهل تماماً أن ترى كيف أن النَفَس يمكن أن يغير قوة اللقطة ويجعلها مميزة عن بقية الالتقاطات. إن الطريقة التى يتنفس(أو لا يتنفس) بها الممثل تصبح شديدة الوضوح فى السينما. وإذا لم يكن التنفس يتلاءم مع الاحتياجات العاطفية للحظة، فإن الممثل يبدو متخشباً. إن كل آلة تمثيلية فردية هى التى تحدد إذا ما كانت الدوافع الخارجية أو الداخلية هى التى تجعلك تتنفس بشكل ملائم للحظة، أو إذا كان مجرد تذكرك لأن تتنفس يتسبب فى اتصالك مع الدوافع. وبالنسبة للعديد من الممثلين فإن الأمر ينجح بالطريقتين، وهذا يعتمد على الظروف المتاحة. إن التأكد من النَفَس يجب أن يكون جزءاً تلقائياً للتمثيل فى السينما.

ومع النَفَس، يأتى الصوت بالطبع. هل صوتك يبدو مسرحياً؟ إذا كان الأمر كذلك فإنه سوف يتم حذف معظم الحوار. لا شىء يفسد الأداء السينمائى أسرع من الصوت المتخشب أو المسرحى. بالطبع فإننا لكنا نعرف الممثلين البريطانيين العظماء الذين مثلوا فى الأفلام طوال الوقت ويملأون أدائهم بأصواتهم الضخمة، وهؤلاء الذين يقومون بذلك على الدوام هم الذين يلعبون شخصياتهم من عالم الحواديت، أو كائنات غير بشرية أو الأبطال الخارقين. إنه مكان خاص يُستخدم فيه الصوت المسرحى لخلق عالم خيالى، أو بكلمات أخرى، عالم غير واقعى. إن معظم التمثيل السينمائى واقعى فى أسلوبه، لذلك فإنه يحتاج إلى معالجة أكثر استرخاء. وعندما يقوم هؤلاء الممثلون البريطانيون بأداء أدوار واقعية فإنهم يضبطون أصواتهم لأسلوب أكثر طبيعية، على الأقل بقدر ما يستطيعون.

من الناحية الأخرى، فإن صوتك قد يضيع منك فى اللحظات غير الملائمة، وتلك مرة أخرى مشكلة عدم التلاقى مع اللحظة الدرامية مباشرة إن هذا يعنى أن هناك جوانب من الشخصية أو المشهد لم تستطع أن تفحصها بدقة، وهذا ما يتسبب فى تلعثم صوتك. قد يكون الأمر أنك لم تجد الشجاعة على التلاقى مع اللحظة المباشرة،

ولم تلتزم بالإفصاح عنها. ومن أعظم فوائد مراقبة اللقطات اليومية هو أنك تستطيع أن ترى بسرعة كيف أن التراجع والابتعاد عن اللحظة سوف يؤدى إلى ضعف الأداء. وبدلاً من أن تشعر بالأسف أو الغضب من نفسك لأنك لم تقم بعمل ما تعلم أنك قادر على عمله، تعلم من التجربة، واستجمع شجاعتك للمرة التالية. إن الأمر يصبح أسهل مع كل محاولة جديدة.

الجسد

حركة وضع الجسم تكون غير طبيعية فى التمثيل السينمائى فى أغلب الأحيان. ولكى تجعل أوضاع الجسد طبيعية فى الكادر السينمائى، فإنها تصبح فى الأغلب غريبة، وأوضاعًا تخلق التوتر. إن ذلك من المخاطر التى يجب التغلب عليها فى حرفة التمثيل السينمائية. ليس من المهم أن وضع جسدك غير طبيعى، المهم هو أن يبدو صحيحًا فى اللحظة التى يتم تصويرها فى اللقطة. وعندما تراقب التقاطات متعددة لنفسك وأنت تقوم بالشىء ذاته مرة بعد أخرى، خذ الملاحظات التالية:

– هل تخفى التوتر فى مكان ما فى جسدك ليظهر أمام الكاميرا؟

– هل تبدو أكثر تعبًا فى كل التقاطة؟ وبكلمات أخرى، هل تصبح أكثر توترًا بدلاً من أن تصبح أكثر استرخاء عندما تعيد اللقطة؟

خذ مثالاً من الرياضيين والراقصات الذين يستمرون فى الأداء ببراعة وثقة بالنفس، برغم أن عضلاتهم تصرخ وأقدامهم تئن من الألم. إنك لن تعرف من أدائهم أبدًا أنهم يشعرون بالألم أو عدم الراحة، إنك لن ترى ذلك أبدًا. وكممثل، يجب أن تطور نفس القدرة. ويجب أن يصبح تمثيلك أفضل – وليس أسوأ – مع كل التقاطة.

– هل هناك طريقة تستطيع بها تحويل التوتر بشكل إبداعى؟ هل يمكنك أن تطلقه على شكل دافع، وتضعه فى أدائك، وتملأ حياة الشخصية؟

وفى بعض الأحيان يكون التوتر الذى يظهر على الجسد دافعًا مكبوتًا. وإذا كان عليك أن تحدد التوتر فى جسدك وتفكه، فإن ذلك قد يضىء شيئًا فى المشهد، ويضيف شيئًا جديدًا للحظة، أو يخلق ما هو غير متوقع. إن هذا ما تبحث عنه فى التمثيل السينمائى: استخدام إطلاق التوتر لتكشف عن أرض جديدة، بحيث لا تكون مسترخيًا إلى درجة الترنح. وبالطبع فإن عليك أن تقوم بذلك داخل كادر الكاميرا، وتحافظ على المكان الذى حدده لك المخرج لتقففيه، ويكون كل ذلك ملائمًا للمشهد. إن هذا يحتاج إلى المران والخبرة. وتدريبات الاسترخاء الذهنى والتركيز هى أساس التدريب لتحويل الدافع بشكل بناء فى موقف احترافى.

– هل حضور الجسد فى حالة حياة؟ هل عندما ترى كل جسدك أو جزءًا منه، مع رأسك، هل يقوم بالتمثيل أيضًا؟ إن الجسد يجد أرضًا واسعة للعب بالنسبة للممثل، لكن الطبيعة المقيدة لبعض أوضاع الكاميرا يمكن أن تجعلك تنسى أن لك جسدًا، خاصة إذا كنت تقوم بالكثير من العمل على منطقة الصدر فما فوق. إذا بدا أن ذلك هو المشكلة، يجب أن تضع فى اعتبارك تدريب "الشعور الشامل" للشخصية فى اللقطات الأوسع. إن ذلك سوف يوسع الاستجابة الحسية، ويحرر الجسد لكى يتحرك. وتذكر أن المهم فى استخدام ذاكرة الحواس فى موقف احترافى هو أن تقوم بالعمل عليها مقدمًا بشكل دقيق. قد يتسبب فى كارثة أنك فى وسط الفيلم قررت أن تغير تكنيكك التمثيلى وتستخدم تكنيكًا لم تستخدمه من قبل، أو لديك خبرة قليلة به. كما أن ذلك يعطى لذاكرة الحواس اسمًا سيئًا.

تحضيرك وأداؤك فى التمثيل

إن تحضيرك لدور قد يكون مثيرًا وممتعًا تمامًا إذا كنت تحب أن تمثل، وفى الحقيقة إننى أعرف الكثير من الممثلين الذين يفضلون التحضير لدور أكثر من أدائه. وليست هناك حاجة للقول إن حياتهم المهنية تعانى بسبب هذا الميل. إن الاختيار الحقيقى لتحضيرك هو الكيفية التى تلعب بها خلال الأداء. وفيما عدا الصفحات

الخاصة الحميمة من يومياتك، أو ربما مدرس يحبك، فليس هناك أحد يهتم بماذا كنت تنوى عمله فى الأداء، إنهم يهتمون فقط بما يرونه. وعندما تشاهد اللقطات اليومية، يجب أن تكون واعيًا كم من نواياك تحققت على الشاشة. إن ذلك يحتاج إلى عين موضوعية ذكية لكى تحكم على ذلك بشكل صحيح، لكنه ليس بيننا من هو موضوعى تمامًا فيما يخص نفسه، يجب أن تعتمد على ملاحظات المخرج. إذا كان معجبًا بما تقوم به، يجب أن تستمر فيه، وإذا لم يكن يعجبه فيجب عليك أن تغير شيئًا ما. ولأنك الوحيد الذى تعرف ما قمت بتحضيره، فإنك الوحيد القادر على إصلاح الأمر.

هناك حالة أخرى قد يعجب فيها المخرج بما تفعل، لكنك غير راضٍ عن عملك، لقد كنت تتوقع من نفسك ما هو أكثر. لو كانت تلك هى الحالة، فإن عليك أن تقيم عملك من وجهة نظر تكنيكية أكثر من كونها متعلقة بالأداء والتفسير.

– هل أنت فى حالة تركيز كامل فى المشهد وتنصت إلى الممثلين الآخرين؟

– هل من الواضح عملك على الحواس أو أى تحضير آخر قمت باختياره؟ يجب ألا يكون الأمر كذلك، يجب أن يكون غير مرئى.

– هل أنت تطلق العنان لذاتك بدلاً من أن تكون فى اللحظة ذاتها؟ عندما تصل إلى موقع التمثيل أمام الكاميرا، فإن كل شىء تفعله يجب أن يستمد من السيناريو، والأفعال التى تدور فى الحدث. إذا كان هناك شىء يجعلك تشعر بالاندماج والتركيز، لكنه لا يناسب السيناريو فإنه يجب تجنبه.

– هل تقترب من أداء أفضل مع كل التقاطة، أم أنك تفقد القدرة على التركيز؟ هل تبدأ فى "دفع" أدائك كلما ازددت تعبًا؟ قد تكون قد كررت شيئًا مرات عديدة، لكن مع كل إعادة يجب أن تصبح أكثر ثقة واسترخاء.

– هل أنت قادر على أن تؤدى كما لو أنها المرة الأولى مع كل إعادة؟ إن هذا مهم جدًا، لأنه ربما كان أفضل أداء لك جاء فى التقاطة بها صعوبات فى الكاميرا لذلك فإنهم لن يستخدموها. إن المرء يسمع عن أول التقاطة هى الأفضل بالنسبة لممثلين

كثيرين لأنهم يكتشفون شيئًا جديدًا، لكن لقطات قليلة جدًا هى التى يتم الحصول عليها من أول التقاطة، ويجب عليك أن تكون قادرًا على الإعادة والتكرار بنجاح.

- هل عملك متسق مع الشخصية بدءًا من اللقطة الرئيسية (الماستر) وحتى اللقطات القريبة؟

- هل تكشف عن تفاصيل أكثر حميمية فى الشخصية كلما اقتربت الكاميرا منك؟

إذا لم تكن راضيًا حقًا عن عملك، فإنه لن تكون لديك السلطة على إعادة تصوير شىء ما إلا إذا كان المخرج ومدير التصوير يريدان ذلك أيضًا، لكن لديك السلطة على أن تضبط أدائك فى اللقطات التالية. وبرغم ذلك فيجب عليك أن تكون فى غاية الحرص عندما تتخذ قرارات كبرى بشأن ذلك. خذ نقطة البداية من اسم الشىء الذى تراه، اللقطات اليومية، "راشيز"، "المتعجلة". ولا تتعجل فى اتخاذ أى قرارات كبيرة حول مظهرك أو تغيير أدائك. لا يمكن أن تفعل ذلك فى وسط صناعة الفيلم، خاصة إذا كان الجميع يعتقدون أنك تقوم بالأداء المطلوب. لا يمكنك فجأة أن تصبح متمردًا، وتبدأ فى التعبير عن حقهم فى التدخل فى كل شىء.

إذا كان هناك شىء فى عملك يضايقك، تحدث إلى المخرج بشأنه لكى تجد كيف يمكن إصلاحه، وإذا كان من الضرورى إصلاحه. إذا كان المخرج يؤكد لك أنك بعمل جيد ويطلب منك أن تستمر فيه، فإن عليك أن تفعل ذلك سواء وافقته أم لا، أو على الأقل حاول أن تفعل ذلك. ومن المأمول أنك سوف تتعلم الكثير من الفرجة على نفسك، وسوف تثرى التجربة بقية أدائك، بالإضافة إلى أدوارك القادمة. بل إنك ربما تجد نفسك مستمتعًا بهذه العملية.

الفيلم النهائي

فى أغلب الأحوال، وكما ذكرت سابقًا، فإنه لن يسمح للممثلين بمشاهدة اللقطات اليومية. إن هذا يعنى أن أول مرة سوف تشاهد فيها عملك سوف تكون بعد استكمال

مرحلة ما بعد الإنتاج، فى الفيلم النهائى. إن أفضل طريقة لذلك هى إقامة عرض خاص للممثلين والفنيين. إن كل فرد من المتفرجين فى هذه الحالة سوف يكون قد اشترك فى الفيلم بطريقة أو بأخرى. ودائمًا ما يكون الجو إيجابيًا.

وربما أيضًا سوف تكون أول مرة تشاهد فيها الفيلم عند عرضه للجمهور عرضًا عامًا، أو على شريط فيديو، أو "دى فى دى"، أو مذاعًا فى التليفزيون. إن ذلك موقف أصعب كثيراً، لأنك بدون دعم بقية الممثلين والفنيين، ولا شىء يحميك من الرأى العام. إذا كانت تلك هى الحالة فإننى أقترح ألا تشاهد الفيلم وحدك، خذ معك بعض أصدقائك المقربين. إذا كان العمل جيداً، فسوف تريد أن تشارك الآخرين فيه، وإذا لم يكن كذلك فإنك سوف تحتاج إلى المساندة والمرح من الأشخاص الذين تعرفهم ويحرصون عليك. هذا هو ما أفعله دائمًا.

من السهل أن تقلل من تأثير رؤية العمل لأول مرة مع الجمهور، خاصة إذا لم تكن قد رأيت أيًا من اللقطات اليومية. قد يكون الأمر صادمًا قد تشعر أنه تم التلاعب بك أو خداعك. إن الأمر يحتاج إلى الكثير من الخبرة لكى تتوقف عن التفكير فى التأثير على الشخصية التى قمت بتمثيلها، بينما يكون التصوير قد انتهى. يجب أن تتذكر دائمًا أنه برغم أن الصورة والصوت يشبهانك، فإن هذه الصورة لم تعد تنتمى إليك، إنها تنتمى إلى الفيلم وصناع الفيلم. وهذا جزء من صفقة التمثيل للسينما. ومع ذلك فإنك تستطيع الاستمرار فى تقييم عملك، تمامًا مثلما كنت ستفعل إذا شاهدت اللقطات اليومية، فيما عدا أنك الآن أمام المادة التى اختاروا استخدامها فقط. لقد فقدت فائدة أن تكون قادراً على الحكم على عملك فى التقاطات عديدة لكل لقطة. إنك لن تعلم أبداً إذا ما كانت هناك التقاطة أفضل لم تستخدم لسبب تقنى ما، أو لأنها لم تتواءم مع إيقاع بقية المشهد، أو إذا ما كنت مروعًا فى بقية الالتقاطات وهذه أفضل التقاطة لك. إننى أقترح عليك مجرد الاستمتاع بالفيلم ككل فى مشاهدتك الأولى له ثم شاهدت بعد ذلك عدة مرات لتقيم عملك فى وقت لاحق.

ويجب أن تكون مستعداً لأن سياق وحجم دورك قد يتغيران تماماً عما تصورته. إن دوراً رئيسيًا فى موقع التصوير قد يتم اختزاله فى الفيلم النهائى، أو ربما الأسوأ أن يتم حذفه نهائيًا فى المونتاج. إن أحداً لن يخبرك بهذه التغييرات، إنك سوف تعيشها للمرة الأولى وأنت جالس فى دار العرض مع بقية الجمهور. إن تجربة مثل هذه قد تكون مدمرة ومخيبة للآمال، فبعد كل العمل والآمال، فإن عملك لم يعرض فى الفيلم. يجب أن تقبل ذلك وتستعيد توازنك، فلتشعر بالحزن دقائق قليلة، لكن ركز بعدها على دورك التالى.

إن كل من يعمل فى السينما يريد الأفلام التى يعمل فيها أن تكون أفلاماً جيدة، أو حتى عظيمة، لا أحد يريد أن يصنع فيلماً سيئًا. لكن معظم من يعملون فى السينما مجهولون فيما وراء عالم صناعة السينما المغلق على نفسه كمهنة. لكن الممثلين يواجهون مشكلة مختلفة تماماً، إن وجوههم وأجسادهم هى التى هناك على الشاشة، والجميع يعرف من هم ويعرف أشكالهم. وقد يشكل ذلك صعوبة على الممثلين إذا لم يُستقبل أداؤهم بشكل طيب، ويمكن أن يكون الأمر محرجاً تماماً. وعلى الجانب الآخر، إذا كان أداؤهم ناجحًا، فإنهم سوف يشعرون بالبهجة والنشوة، وربما يفقدون القدرة على تقدير قيمتهم. وكلا الموقفين قد يؤدى إلى مشكلات مع الذات فى أعمالهم القادمة.

وعلى الممثلين أن يكون لديهم نوع من الجلد الثانى الذى يحميهم، ويحمى عملهم، من الأصوات النقدية الخارجية، سواء كانت إيجابية أم سلبية، ولكن هذا أمر مهم خاصة بالنسبة للممثل السينمائى. إن الممثلين والمتفرجين فى المسرح يتشاركون نفس الزمان والمكان معًا أثناء الأداء، وعندما ينتهى فإن كل منهم يذهب إلى بيته، ويعود الممثلون فى اليوم التالى للتمثيل مرة أخرى. أما فى السينما فإن الممثلين يتشاركون الزمان والمكان مع بقية الممثلين، ومع الفنيين، وبدون جمهور. وفى كل فيلم تكاد هذه المجموعة أن تؤلف عائلة كبيرة ممتدة، يدعمون ويساعدون بعضهم البعض خلال العمل. وعندما ينتهى التصوير، يتفرق أفراد العائلة بينما يتم التصوير، يتفرق أفراد هذه العائلة بينما يتم تحضير الفيلم للعرض العام، ليس هناك ما يشبه الخروج مع بقية

الممثلين لتناول المشروبات والضحك بعد الأداء السيئ إذا لم يتم استقبال الفيلم على نحو جيد. وكممثل سينمائى، فإنك سوف تجد نفسك وحيداً مع أدواتك الخاصة بك، عند التعامل مع خيبات الأمل أو الفرح الذى سوف يظهره الرأى العام تجاه عملك.

ومرة أخرى، فذلك وقت جيد للعودة إلى الاسترخاء والتركيز، وأن تكتب يومياتك وتقيم الموقف، لكى تستمر فى تطوير علاقتك الحميمة مع الذات، ومع ما تشعر به خلال كل لحظة من الزمن. وبمجرد أن تعترف بما تشعر به فى لحظة ما، فإن اللحظة سوف تتحول إلى شىء آخر، وسوف تستمر فى التحول إلى الأبد. إن الأفلام جزء من أحلامنا الجماعية، وكما أن الأفلام فى ذاكرتك هى جزء منك، فإن عملك يصبح جزءاً من خيال شخص آخر. وبشكل ما، فإننى أشعر كما لو أننا كنا معاً، فى مكان متخيل، نحلم بفهم أعمق لأنفسنا، ونصل إلى أفكار وحلول جديدة نؤمن بأننا سوف نجدها إذا عملنا بشكل جماعى. ونحن الممثلون فى هذا القرن، نلعب أدوارنا فى هذه الدراما المعاصرة، بأن نعرض وجوهنا، وأجسادنا، وأرواحنا، فى التمثيل السينمائى.

قائمة الكتب

هذه هى قائمة بالكتب التى قرأتها مرة بعد أخرى. وقد استخدمتها كمراجع فى هذا الكتاب، وأقترح عليك قراءتها.

- "عناصر الأسلوب لكتاب السيناريو"، تأليف بول أرجنتينى، ١٩٩٨.
- "عناصر كتابة السيناريو"، تأليف إيروين آر بلاكر، ١٩٩٦.
- "حضور الممثل"، تأليف جوزيف تشايكين، ١٩٧٧.
- "مارتين سكورسيزى"، تأليف آندى دوجان، ١٩٩٨.
- "احترام التمثيل"، تأليف يوتا هاجين، ١٩٧٣.
- "ستراسبيرج فى أستوديو الممثل"، تأليف روبرت إتش هيثمون، ١٩٩١.
- كيف تكتب سيناريو فى عشرة أسابيع"، تأليف ماريلين هوروفيتس، ١٩٩٩.
- "نصيحة للممثلين"، تأليف روبرت لويس، ١٩٨٠.
- "صنع الأفلام"، تأليف سيدنى لوميت، ١٩٩٦.
- "ستانسلافسكى عن فن المسرح"، تأليف ماجارشاك، ١٩٥٠.
- "تحضير الممثل"، كونستانتين ستانسلافسكى، ١٩٨٩.
- "حلم العاطفة"، تأليف لى ستراسبيرج، ١٩٩٨.

المؤلفة :

كاثى (كاثرين) هاس

كاثى (كاثرين) هاس، ممثلة مسرح وسينما أمريكية، وتقوم بتدريس التمثيل منذ عام ١٩٩٦ فى "مدرسة الفنون البصرية" بجامعة مدينة نيويورك. بدأت عملها فى التمثيل خلال ثمانينات القرن الماضى فى ألمانيا حيث ظهرت فى العديد من الأفلام، ثم استقرت فى نيويورك لتمثل على خشبة المسرح وفى بعض الأدوار الصغيرة فى السينما. كان أول أفلامها المهمة هو "الإبادة" (١٩٨٩) من إخراج ماجى جرينوالد، ثم فى فيلم "أنشودة ليتيل جو" (١٩٩٣) لنفس المخرجة، ومنذ ذلك الحين وهى تواصل الظهور فى أدوار مساعدة فى الأفلام. درست كاثى هاس فى "مدرسة استوديو الممثل" التى أنشأها لى ستراسبيرج، والذى تتلمذ على يديه عشرات من الممثلين الأمريكيين اللامعين، لذلك فإن كاثى هاس تجمع فى منهج تدريسها بين التدريبات المنهجية والخبرة العملية، فى مزيج رائق راق يعكس عشقها لفن التمثيل.

المترجم فى سطور :

أحمد يوسف

دبلوم الدراسات العليا من معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، ، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية ، وجريدة "الخليج" الإماراتية. له العديد من الدراسات والمقالات فى النقد السينمائى ، والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل "الفن السابع" و"اليسار "و"سطور" و"أخبار الأدب" و"القدس" اللندنية.

ترجم كتب "تاريخ السينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك ، والصادر عام ١٩٩٩عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، و"فكرة الإخراج السينمائى" عام ٢٠٠٩ عن المركز القومى للترجمة، وتحت الطبع حاليا ترجمة "موسوعة أوكسفورد لتاريخ السينما العالمية" و"الفيلموسوفى" عن المركز القومى للترجمة للترجمة بوزارة الثقافة، ومن كتبه المؤلفة "نجوم وشهب فى السينما المصرية" ، و"فريد شوقى الفنان والإنسان" ، و"نادية لطفى : النجومية بلا أقنعة"، و"عطيات الأبنودى: وصف مصر"، و"محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان"، و"صفحات من ذكريات توفيق صالح".

التصحيح اللغوى : غادة كمال

الإشراف الفنى : حسن كامل

يتصور معظم الهواة أن فن التمثيل لا يحتاج إلا لقدر من الوسامة والجمال وخفة الظل، بينما يعتقد هواة آخرون أن للتمثيل طقوساً وألغازاً لا يقدر على فك شفرتها إلا القليلون. ولهؤلاء وأولئك يتوجه كتاب "فن التمثيل السينمائى" لمؤلفته الممثلة ومدرسة التمثيل كاثى هاس. إن الكتاب يتناول التمثيل بشكل عام، والتمثيل السينمائى بشكل خاص، باعتباره "حرفة" تحتاج بلا شك إلى موهبة، لكنها تحتاج أكثر إلى اتباع الأصول والقواعد الاحترافية التى تضيف للممثل مهارات يجب - من خلال التدريب المتواصل - أن يجدها عند أطراف أصابعه فى اللحظة التى يحتاج إليها، لحظة وقوفه أمام الكاميرا.

يسير الكتاب فى طريقين متوازيين، الأول هو التدريبات التى يجب الممثل أن يؤديها لكى يمتلك هذه المهارات، والثانى هو عشرات لما قد يواجهه الممثل فى حياته العملية وكيفية التعامل معها. تخصص الكتاب فى فرع دقيق من الفنون، فإنه مكتوب بأسلوب أن يتخذه مدرس التمثيل منهجاً، كما يصلح أن يقوم الممثل وحده بتطبيق هذا المنهج على نفسه، بل إن الكتاب يتيح حتى المتخصص أن يعرف "أسرار" هذا الفن، وإن كان السر الحقيقى يكشف عنه الكتاب هو أن فن التمثيل ليس إلا أحد أشكال حب الحياة، وارتشاف رحيقها حتى آخر قطرة.

تصميم الغلاف: هشام نوار

Bibliotheca Alexandrina
0945299